GALA UNITER 2002

8 aprilie

Premiile pentru excelență și pentru întreaga activitate au fost stabilite, conform statutului Uniunii Teatrale din România, de către senatul UNITER, în ședința din 28.01.2002, după cum urmează:

Premiul de excelență – Tompa Gabor

Premiul pentru întreaga activitate:

- **Costache Babii** – actor
- **Sanda Toma** – actriță
- **Alexandru Tocilescu** – regizor
- **Vittorio Holtier** – scenograf
- **Margareta Bărbuță** – critic teatral

NOMINALIZĂRILE

Nominalizările pentru perioada 1 septembrie 2000 – 31 decembrie 2001, stabilite de juriul format din criticii de teatru Magdalena Boiangiu, Dumitru Solomon, Marina Constantinescu, Cristina Modreanu și Sebastian Vlad Popa, sunt următoarele:

Cel mai bun spectacol

1. ***Creatorul de teatru*** de Thomas Bernhard. Regia: Alexandru Dabija, Teatrul Act.
2. ***Hamlet*** de W. Shakespeare. Regia: Vlad Mugur, Teatrul Național Cluj Napoca.
3. ***Unchiul Vanea*** de A.P. Cehov. Regia: Yuri Kordonski, Teatrul „L.S. Bulandra".

Cea mai bună regie

1. **Victor Ioan Frunză** – regia spectacolelor *Călătorii cu dricul, Strategia porcului & Cu ochi de copil* de Raymond Cousse și *Lecția* de Eugen Ionescu – Teatrul Maghiar „Csiky Gergely" Timișoara.
2. **Alexander Hausvater** – regia spectacolului *Canibalii* de George Tabori – Teatrul Dramatic „Radu Stanca" Sibiu
3. **Yuri Kordonski** – regia spectacolului *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov – Teatrul „L.S. Bulandra".

Cel mai bun actor

1. **Marcel Iureș** – rolul *Brucson* din *Creatorul de teatru* de Thomas Bernhard – Teatrul Act.
2. **Horațiu Mălăele** – rolul *Vanea* din *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov – Teatrul „L.S. Bulandra".
3. **Victor Rebengiuc** rolul *Serebreakov* din *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov – Teatrul „L.S. Bulandra".

Cea mai bună actriță

1. **Andreea Bibiri** pentru rolurile *Sonia* din *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov – Teatrul „L.S. Bulandra" și *Ea* din *Zi că-i bine!* de Wil Calhoun – Teatrul Luni.
2. **Rodica Negrea** pentru rolul *Midori* din *Pușca de vânătoare* de Yasushi Inoue – Teatrul Act.
3. **Valeria Seciu** pentru rolul *Dna Bering* din *Spirit* de Margaret Edson – Teatrul Mic.

Cea mai bună scenografie

1. **Elena Dimitrakova** pentru decorul spectacolului *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov – Teatrul „L.S. Bulandra".
2. **Adriana Grand** pentru scenografia spectacolelor *Călătorii cu dricul – Strategia porcului & Cu ochi de copil* de Raymond Cousse și *Lecția* de Eugen Ionescu – Teatrul Maghiar „Csiky Gergely" Timișoara.
3. **Helmut Stürmer** și **Lia Manțoc** pentru scenografia spectacolelor *Hamlet* de W. Shakespeare – Teatrul Național Cluj Napoca și *Așa este (dacă vi se pare)* de Luigi Pirandello – Teatrul Maghiar Cluj-Napoca.

Critică Teatrală

1. Dan C. Mihăilescu; 2. Marian Popescu; 3. Victor Scoradeț

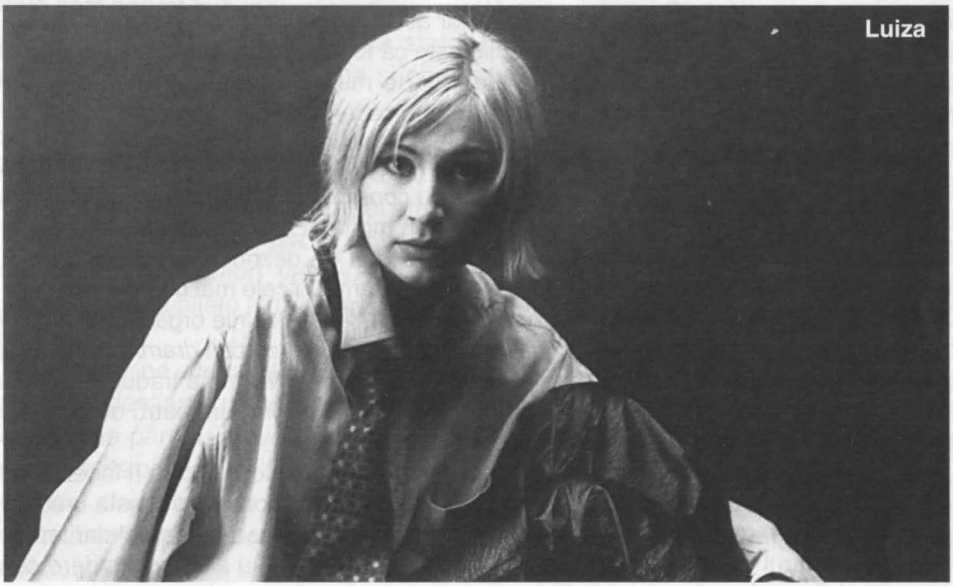
Debut

1. **Radu Apostol** pentru regia spectacolului *Acasă* după Ludmila Razumovskaia – Teatrul „Ion Creangă".
2. **Luiza Cocora** pentru rolul *Checchina* din *Carnavalul bârfelor* după Carlo Goldoni – Teatrul Național Craiova.
3. **Sorin Militaru** pentru regia spectacolului *Salonul nr. 6* după A.P. Cehov – Teatrul „Maria Filotti" – Brăila.

Sorin

Radu

Bravo!


Luiza

Societatea Română de Radiodifuziune, Departamentul Teatru Radiofonic, propune pentru **Premiul pentru Teatru radiofonic:**

1. ***Răzbunarea*** de Ion Atlas, regia artistică Dan Puican
2. ***Provocare*** de Doru Moţoc, regia artistică Mihai Lungeanu
3. ***Apollonia*** de Aleksandar Obrenovic, regia artistică Gavril Pinte

Societatea Română de Televiziune propune pentru **Premiul pentru Teatru TV:**

1. ***... Escu*** de Tudor Mușatescu, regia artistică Constantin Dicu
2. ***Frumoasa călătorie a urșilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt*** de Matei Vișniec, regia artistică Ion Gostin
3. ***D-ale Carnavalului*** de I.L. Caragiale, regia artistică Dominic Dembinski.

Luiza COCORA: Trăim într-o lume în care simpla şansă a unui debut pe scena unui teatru reprezintă deja un noroc imens pentru un absolvent de actorie, noroc pe care, din păcate, l-ar merita mai mulţi. În cazul meu, faptul că acest debut s-a întâmplat într-un spectacol regizat de Vlad Mugur înseamnă mai mult decât noroc, pentru că norocul presupune un caracter arbitrar, înseamnă deschiderea şi, în acelaşi timp, alegerea unui drum. În această ordine de idei, nominalizarea UNITER vine ca o confirmare a acelui instinct extraordinar pe care Vlad Mugur îl avea în lucrul cu actorii, în relaţia cu oamenii, creându-ţi ca actor o libertate interioară care îţi permite să fii tu însuţi, cu toate riscurile pe care acest lucru le implică. Ceea ce mă întristează, pe de altă parte, este viaţa foarte scurtă pe care acest spectacol, *Carnavalul bârfelor*, a avut-o, din motive obiective, căci, din păcate, motive, mai ales obiective, se găsesc întotdeauna.

Sorin MILITARU: Nominalizarea pentru debut la Premiile UNITER m-a bucurat dar m-a şi surprins, pentru că niciodată nu m-am gândit la aceasta. Cu atât mai mult cu cât spectacolul pentru care am fost propus, *Salonul nr. 6*, al Teatrului „Maria Filotti" din Brăila, s-a jucat în Bucureşti o singură dată şi atunci într-o conjunctură nefericită: autocarul teatrului brăilean s-a stricat pe drum, iar actorii au ajuns pe scenă cu o jumătate de oră înaintea începerii spectacolului, după 10 ore petrecute în ger la – 20 de grade C. (Unii dintre actori abia la finalul spectacolului au reuşit să se încălzească). Cu toate acestea, cred că nominalizarea mea este justă, mai ales că în decembrie am terminat la Teatrul Odeon spectacolul *Genocid sau ficatul meu e fără rost* de Werner Schwab, iar acum lucrez la Timişoara un alt spectacol al aceluiaşi autor. Dar cea mai mare satisfacţie este că toţi cei trei nominalizaţi pentru debut facem parte dintr-o generaţie în care eu cred foarte mult. Sper ca aceasta să confirme speranţele mele că nu peste mult timp vom însemna ceva în teatrul românesc.

Radu APOSTOL: Această nominalizare m-a surprins. Nu ştiu, cum s-o iau, dacă te obligă sau nu... M-a surprins mai ales pentru că eu consider că sunt mulţi tineri foarte buni.

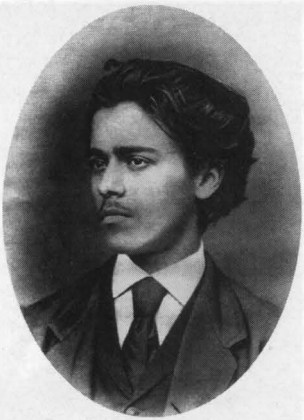
Şi cred că sunt lucruri care ne determină, la un moment dat, să ne adunăm pentru că avem interese comune. Este foarte greu, suntem destul de dezorientaţi, avem nevoie de nişte sisteme care să organizeze haosul în care ne zbatem. De cele mai multe ori cred că nu există concurenţă loială, că există un ermetism nu numai în structurile organizatorice, dar şi ideologic. De aceea am încercat, împreună cu colegii mei, prin proiectul *dramAcum* să creăm o supapă, pentru a acorda şi altora libertatea de a se exprima. Vrem să traducem texte din literatura contemporană, să determinăm tinerii să scrie. Şi cred într-un teatru de proiecte în care cei care se întâlnesc sunt mânaţi de acelaşi crez.

Ne punem întrebarea: de ce facem teatru, pentru cine îl facem şi cum îl facem? Trăim într-o lume în care teatrul nu mai poate fi o artă de sinteză. În momentul acesta cred într-o formă mai angajată, mai ales ca la noi există o hibă de comunicare şi de solidaritate, să-i spunem aşa. Teatrul trebuie să fie locul unei întâlniri. Dar nu vreau să se considere că noi facem polemică de dragul polemicii. Este o realitate pe care o percepem altfel şi în care descoperim foarte multe hibe. De aceea avem nevoie de dramaturgie contemporană. Acum sunt alte tipologii, există alt tip de relaţie, altă mentalitate.Teatrul trebuie să şocheze, trebuie să modifice. Să nu te lase să fii ignorant şi să te facă să-ţi depăşeşti limitele de fiecare dată. Şi aceasta este greu, foarte greu...

Cu spectacolul *Acasă* opţiunea în a alege interpreţii a fost destul dificilă: între a aduce pe scenă neprofesionişti care însă proveneau din lumea personajelor sau a aduce actori pe care să-i faci să ajungă la asemenea performanţe. Eu am optat pentru prima variantă. Iar întâlnirea a fost înfiorător de bogată, de mănoasă. Pur şi simplu m-a făcut să cred ca teatrul are sens. Şi atâta timp cât există dorinţă, vocaţie şi pasiune în tot ceea ce faci, atunci este loc pentru toată lumea.

Doina PAPP

Momente regizorale și context politic în interpretarea lui Caragiale



Anul CARAGIALE

Cu vreo doi ani în urmă, cu ocazia lansării primelor compact discuri din seria integralei Caragiale pe care o editează Casa Radio, cuprinzînd comedii în regia lui Sică Alexandrescu, mi-am pus public o întrebare pe care o reiau acum. Cum se face că într-o vreme atât de cumplită pentru cultură, în anii de vârf ai sovietizării și proletcultismului (e vorba de perioada 1949–1952), la Teatrul Național din București s-au produs montările antologice cu comediile lui Caragiale, asprele sale satire, sub îndrumarea regizorală a maestrului Sică Alexandrescu. A făcut regizorul act de curaj civic? Făcea statul un gest de bunăvoință? Lectura explicațiilor aferente acestor montări, ca și comentariile din presă asupra spectacolelor ne oferă cred, cheia răspunsului la această problemă. Fiindcă de vreme ce personajele *Scrisorii pierdute*, ale *Nopții furtunoase*, din celelalte piese sau momente și schițe erau considerate exponente ale regimului burghezo-moșieresc, iar autorul un vajnic critic al acesteia, e limpede că dramaturgul era folosit, era confiscat de noul regim pentru a-și legitima „lupta cu reacțiunea". Cei care au auzit de realismul critic știu că în numele acestui concept, altminteri valabil, s-a deturnat adesea mesajul unor opere clasice și s-au disimulat posibilele aluzii îndreptate în direcția actualității dominată de o ideologie triumfalistă.

Între timp, pe scena Naționalului se clădea un edificiu de referință pentru exegeza scenică caragealiană, prototipuri de interpretare a personajelor caragealiene care întradevăr nu prea păreau a avea legătură cu actualitatea dominată de șepcile muncitorești și mantalele de piele care făceau legea în societatea românească aruncând în închisori orice urme ale trecutului. Ca simboluri ale politicianismului burghez și ale moravurilor societății „bazate pe exploatare" piesele lui Caragiale serveau perfect luptei de clasă pe care dictatura proletară o ducea pe toate căile.

Să fi fost doar atât?

Semnând prima sa montare Caragiale în 1926 (*D-ale carnavalului*, la grădina Marconi), căreia i-au urmat un deceniu mai târziu și celelalte de la Teatrul Comedia, Sică Alexandrescu nu poate fi suspectat de oportunism când livrează scenei și lumii „noi", o nouă garnitură de interpreți ai binecunoscutelor comedii. Preocupările sale vizau acum, ca și odinioară, mai degrabă redarea atmosferei Caragiale, a *stilului Caragiale*, lăsând pe seama teatrului proletar forțarea sensului în piese cu mesaj propagandistic. Demersul regizorului ne apare astfel eliberat de conjunctură, urmând preocupările strict profesionale ale celui care a manifestat dintotdeauna un interes pentru teatrul lui Caragiale și ilustrarea cât mai fidelă a pieselor sale.

Grigore VASILIU-BIRLIC *(Brânzovenescu)* în *O scrisoare pierdută*

„Substanța încă nebănuită și neexploatată" a teatrului lui Caragiale, despre care vorbea în 1940 Liviu Rebreanu, era însă departe de a fi atinsă pe vremea lui Sică Alexandrescu, și nici nu putea să fie în anii când întreaga cultură română suferea o ruptură de natură să curme firul natural al evoluțiilor, al progresului chiar și în ce-l privea pe Caragiale (Să nu uităm că în perioada interbelică cercetările teatrologice în materie de Caragiale au mers foarte departe, dacă ar fi să ne referim doar la faptul că Ion Sava a încercat o montare cu *Noaptea furtunoasă*, căutând în piesă resurse de modernism și artă nouă). În acest context, interesul pe care Sică Alexandrescu îl atrage în jurul marelui comediograf, prin montările sale, ar putea fi considerat un gest de revenire, de palidă redeșteptare a simțului național în cultură – într-un context repertorial dominat de servituți – de continuitate pe linia profesiei și a preocupărilor sale regizorale. Tradiția interpretării lui Caragiale, ce mai beneficia încă de amintirea epocii în care autorul însuși veghease la reprezentațiile sale, putea fi astfel protejată și încorporată în noile interpretări care, la nivelul artei actorului, mai ales, creează acum o școală și un stil. Așa se face că,datorită pregnanței comicului exemplar și exploziv dezvoltat în aceste montări, replicile lui Caragiale ajung să se confunde cu cei care le rostesc pe scenă, să circule multă vreme desprinse parcă de context,de situațiile în care au fost rostite în comediile lui Caragiale și cu atât mai mult de lumea evocată.

Momentul regizoral Sică Alexandrescu, un moment prin excelență al actorilor, a creat tocmai de aceea o presiune extrem de puternică asupra interpretărilor viitoare, cu toate că, din punct de vedere al revelării profunzimii sensurilor despre care vorbea Rebreanu, Caragiale rămânea încă departe de adevărul său. Regia rămâne din acest punct de vedere tributară unei viziuni sociologizante potrivit căreia, din perspectiva actualității Caragiale trebuia interpretat ca o șarjă la adresa unui trecut de care

prezentul se desprindea râzând (cum se şi scria în epocă, de altfel, pe marginea acestor montări).

Deceniile care au urmat, anii '60 – '70, în care fenomenul reteatralizării teatrului influenţează şi viziunea asupra dramaturgiei noastre clasice, în speţă viziunea asupra interpretării lui Caragiale, aduc – pe fondul unei preocupări realmente susţinute în materie – mutaţia aşteptată. Sunt anii în care Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Valeriu Moisescu sau George Rafael semnează spectacole antologice pentru istoria spectacologiei Caragiale, spectacole care reprezintă o nouă gândire nu numai la nivel teatral dar şi etico-filosofic în privinţa lumii lui Caragiale. În locul râsului dezangajant, al atitudinii bonome care trata cu simpatie situaţiile şi comportamentul eroilor caragealieni, se instalează acum „simţul enorm" al lui Caragiale însuşi. De la pitoresc şi amuzament la groază şi sarcasm, umorul îşi schimbă conţinutul în viziunea de acum tragicomică pe care o inspiră personajele lui Caragiale. Distanţarea lui Lucian Pintilie de ceea ce el numeşte realism scenic primar, convenţionalism superficial, stil păpuşăresc, stă la baza memorabilului spectacol cu *D-ale carnavalului* din 1965, care deschide calea unei noi interpretări a acestei piese şi a lui Caragiale în general. Grotesc este termenul cel mai des întrebuinţat pentru a caracteriza starea unei lumi care în lipsa oricărui orizont se autoiluzionează iscând acea petrecere, atât de tristă a carnavalului. Nu e cred forţat dacă asociem gândirii lui Lucian Pintilie ca şi aceleia a lui Liviu Ciulei din care se va naşte *Scrisoarea pierdută* din 1972, de la Teatrul Bulandra un context cu perspectivă europeană manifestat în cultura românească, în anii celebrului dezgheţ. În preajma revoltelor studenţeşti din mai '68 de la Paris care aruncau în aer un tip de confortabilitate burgheză, ce se instalase pe acolo, pe fondul exploziei curentelor existenţialiste mai atente la om decât la contextul social, politic, opera clasicului Caragiale are prin acuitatea

Alexandru GIUGARU şi Marcel ANGHELESCU în *O noapte furtunoasă*

observației unor regizori vizionari un alt impact asupra contemporaneității. Acest fapt îi permite, de pildă, în mod legitim lui Valeriu Moisescu să-l asocieze pe Caragiale lui Eugen Ionescu, ca atare, într-un spectacol de referință al Teatrului Mic – *Cinci schițe* și *Cântăreața cheală* (directoratul Radu Penciulescu) – care pentru prima oară revelează mecanismele absurde ce erodează autenticul, surprinse de clasicul Caragiale înaintea lansării lui Eugen Ionescu și a teatrului de avangardă. De altfel Valeriu Moisescu a realizat și alte montări Caragiale de referință din acei ani, una remarcabilă la Craiova, în 1969, cu *D-ale carnavalului.*

Momentul 1970, așadar, a fost, în exegeza scenică caragealiană, unul regizoral. Datorat evident faptului că în această intreprindere de anvergură s-au implicat marii regizori ai momentului, conferindu-i clasicului deschiderea spre universal pe care capodoperele teatrului nostru național o conțineau. Proiectarea datelor de specific național și mentalitate care îi fac pe români să se recunoască în Caragiale, mai de voie mai de nevoie, într-o perspectivă mai generală a lumii măcinate de corupție și politicianism, tare proprii și altor locuri și societăți,determină prospecția nuanțată din *Scrisoarea...* lui Liviu Ciulei de la „Bulandra". Pentru prima oară comedia își dezvăluie subtilitățile, perversitățile, ambiguitățile într-un joc al marilor șantaje care depășește stilul dâmbovițean, dobândind anvergura și profesionalismul ...marilor culturi. Nici nu putea fi altfel la un regizor cu structură umanist-renascentistă care nu putea să nu fie sedus de temele mari pe care, iată, le descoperă și la Caragiale. Până la miresmele neaoșe din finalul pe care ni-l amintim cu toții, spectacolul era obsedat de moralitate într-un stil cu adevărat european, citându-i în subsidiar pe Montaigne și Machiavelli. E perioada în care dramaturgul român cunoaște și cea mai mare răspândire pe glob în cele mai diferite locuri, unde *Scrisoarea pierdută* mai cu seamă găsește ecou. E momentul în care o generație tânără de regizori în plină afirmare se întrece în a conspecta scenic teatrul lui Caragiale, cu interese mai cu seamă teatrale. Mircea Cornișteanu, Alexa Visarion, Nicolae Scarlat, Anca Ovanez, Adrian Lupu, Dan Micu contribuie prin spectacolele lor la reevaluarea teatralității din aceste piese, provocatoare la adresa creativității tinerilor artiști. Acest val deosebit de însemnat din istoria spectacolului contemporan românesc, în care si-au intins mâna pentru a face școală marele dramaturg și tânara pe atunci regie românească, merită studiat atent în toate semnificațiile lui privind dezvoltarea unei școli cu specific național de interpretare pe suportul unei literaturi, specifică și ea. Și emblematică. Nu la multă vreme, și cu osebire prin anii '80, prezența lui Caragiale pe scenă, în România, devine o problemă. Urmează ceea ce s-ar putea numi etapa interpretărilor codificate, în care aluzia politică și referirile la tarele naționale în plin avânt naționalist trebuiau bine mascate în acele spectacole, puține la număr, care se mai realizau după Caragiale. Cei care-și asumau riscul dezvoltă o întreagă strategie regizorală, menită nu să reveleze ci să încifreze, să ascundă adresa satirei și eventualele ei asemănări cu realitatea, cu actualitatea din România „epocii de aur". În aceste condiții s-au produs și multe derapaje. Fie în direcția unei simbolisatici ininteligibile, fie în aceea a unui limbaj aluziv conjunctural, adesea fără prea mare legătură cu realitatea textului. Așa cum, datorită disperării cu care teatrul încerca să întrețină iluzia libertății, apărea aproape în fiecare piesă de Shakespeare un tron care să incrimineze puterea,nu era spectacol Caragiale fără intenția, mai vădită sau mai ascunsă, de a polemiza cu regimul. Așa se face că *Rică Venturiano* apărea în spectacolul lui Alexa Visarion de la Giulești sub infățisarea unui gangster mafiot, că *Spiridon* purta lămpaș de miner (ce premoniție!) în spectacolul lui

Dan Micu de la „Nottara", că *Leonida* și *Efimița* dormeau pe ziare (pe „Scânteia") într-un spectacol, oprit de cenzură la Oradea, în regia lui Dominic Dembinski etc.

Stimulent pentru inventivitatea regizorală, acest mod de a-l trata pe Caragiale ca pe un autor subversiv, nu a sporit cred investigația teatrală și teatrologică, ci mai degrabă tendințele schizofrenice ale unei societăți care, după cum se vede, suferă și azi de pe urma acestui tip de dedublare a discursului .

După 1989, situația lui Caragiale pe scenele românești e confuză. Între lipsă de interes și reverențe politicoase la adresa maeștrilor din trecut ,a apărut cred doar o singură provocare: spectacolul lui Alexandru Tocilescu, de la „Naționalul" bucureștean, care în plină libertate de expresie a generat prohibiție.Ne-a șocat sau nu acest Caragiale contemporan cu *Basic instinct* și cu manipularea prin mass-media de care au parte timpurile noastre („cu televizorul ați mințit poporul!"), era totuși o curajoasă tentativă de a polemiza cu marele comediograf și dincolo de spațiile palpabile ale realității sale. Caragiale se întoarce, mai cumplit, mai îngrozitor ca niciodată, de vreme ce *Dandanache* descinde în finalul acestui spectacol dintr-un dric, rânjindu-ne în chip de vampir fioros. De ce oare nu ne-am speriat totuși? Tocilescu marchează însă indiscutabil cu acest spectacol un alt moment regizoral de referință. Anul Caragiale ne va prilejui sperăm, nu o sastiseală, ci o revelație, dacă va fi să fie în privința geniului nostru național, căruia i se vor adresa, sperăm cu convingere, noile generații de artiști ai scenei într-un context politic nou și el.

Marii interpreți ai *Scrisorii...* în montarea lui Liviu Ciulei în 1972
Ștefan BĂNICĂ, Petre GHEORGHIU, Liviu CIULEI, Toma CARAGIU, Mircea DIACONU, Dem RĂDULESCU, Octavian COTESCU și Aurel CIORANU. În centru: Rodica TAPALAGĂ

Constantin PARASCHIVESCU

Isprăvi caragialiene

Oricâte subtile teorii s-ar mai face despre opera și actualitatea lui Caragiale, nimic nu întrece confirmarea metehnelor vizate decât realitatea cotidiană. Cu ridicol etern și trist. Despre „isprava" lăudabilă a organizatorilor „Zilelor Caragiale" la Craiova în perioada 8–10 februarie a.c., o ziaristă de la publicația locală „Cuvântul" dă seama într-o pagină întreagă, cu declarații ale principalilor participanți, luni 11 februarie, spre lauda ei; dar pune un „NU" în titlu și în text la declarația fostului director Emil Boroghină, care spunea generos: „cred că a fost cea mai importantă manifestare de până acum". Cum sună cu un „nu" înainte? Și în contextul generalelor aprecieri, cum (nu) i-a sunat prețioasei publiciste? De prisos să mai pomenim indignarea celui menționat și deturnarea în ridicol a unei manifestații exemplar organizate în „Anul Caragiale", cu o ispravă nătângă!

A mai ținut muza comediei să se joace și ea cu niște isprăvi, întrerupând de pildă lumina de două ori tocmai când să înceapă vorba scriitorului Dumitru Radu Popescu și mai dând un zbenghi când s-o termine, în urechea unui venerabil din prezidiu, care a auzit „nietzscheene" în loc de „miceene" taman când oratorul se pregătea de o asociație între Agamiță și Agamemnon; s-a lăsat cu o lecție inutilă, scriitorul ofensat și-a luat foile și a plecat și noi am rămas cu o idee în aer, ca halba lui Nenea Iancu suspendată pe un cap, fără să cadă pe o rațiune, adică. Mofturi! S-a mai jucat ea muza și prin spectacole, dar despre asta mai la vale.

Să spunem că ediția a XXII-a a „Zilelor Caragiale" a fost o ispravă remarcabilă, cu program divers și interesant, în care am simțit pe aproape și duhul celui omagiat, vesel, înduioșat și acid uneori. Ecranizări antologice din opera sa (prezentate de Geo Saizescu și Alexandru Firescu), vernisajul unor expoziții documentare și de fidelitate, lansări de cărți *(Caragiale față cu reacțiunea – criticii,* antologie întocmită de George Genoiu, *Anti Caragiale* de Gelu Negrea), o sesiune științifică ce a debutat cu un omagiu adus criticului și caragialeologului Valentin Silvestru, judicios și emoționant subliniat de vorbitori. Sesiunea „Caragiale & Co.", serios structurată și moderată de criticul literar Mihai Ungheanu, a avut doar hiba unui surplus de comunicări – 19 pe listă – și nelimitare de durată (peste douăzeci de minute majoritatea), ceea ce a dus la suspendarea ei când orele erau prea înaintate, lăsând câteva persoane fără cuvânt. Altfel, de real interes – „Modernitatea lui Caragiale" (prof. univ. dr. Marin Bești eliu), „Teatralitatea prozei lui Caragiale" (Mircea Ghițulescu), „Caragiale despre talent și concentrare" (Dumitru Solomon), „Momente regizorale în exegeza caragialiană" (Doina Papp), „Metafizica *Scrisorii pierdute"* (Dumitru Dinulescu), „Caragiale și Luigi Pirandello – resurse ale umorismului" (conf. univ. dr. George Popescu). Dacă tema profesorului Ștefan Cazimir ne era cunoscută (de la o sesiune bucureșteană și din „România literară)", observația lui Geo Saizescu „Caragiale povestește vizual" e de reținut și ar merita o dezvoltare, ca și demonstrația lui Dumitru Dinulescu că destinul acționează asupra personajelor *Scrisorii* din trei direcții: cosmică (fatalitatea zeilor), de la centru (depeșa guvernului) și local (înfruntările protagoniștilor).

În seria contribuțiilor teoretice de valoare se înscriu și cele două evocări ale domnului Alexandru Firescu: despre melomanul sărbătorit, „Caragiale la Gewandhaus" (excelentă prezentare, cu exemplificări din compozitorii menționați); și nostima relatare a meniurilor

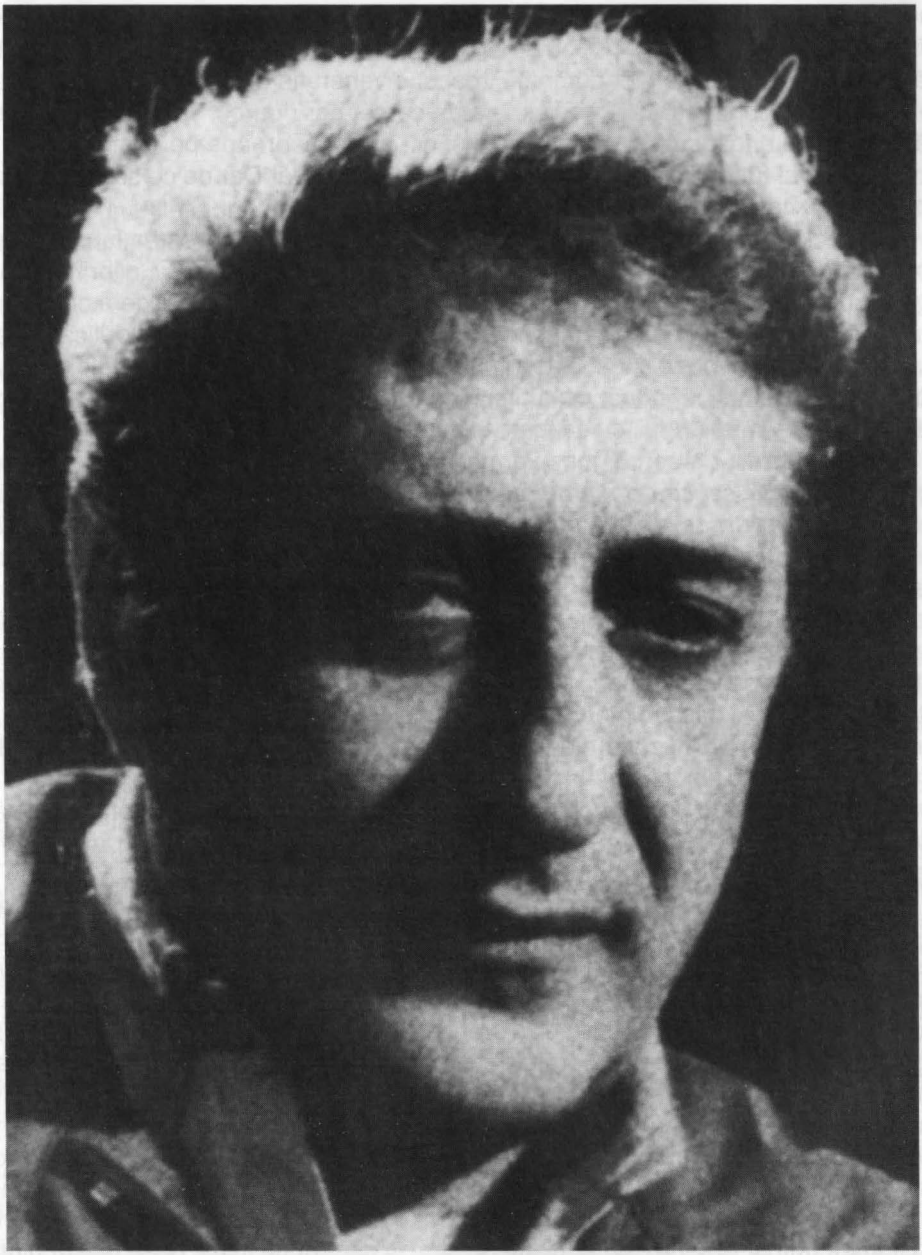
pomenite în scrierile sale, „festin culinar" care să ne taie pofta de mâncare, ceea ce nu s-a întâmplat în atmosfera de epocă a restaurantului „Strada Veche", la o halbă de bere bună, fără „icre moiu". Are haz domnul Firescu, o venerație duioasă pentru înaintași pe care o transmite cu un surâs blajin, patimă de cercetător riguros, și cred că nu greșesc dacă spun că el a fost sufletul manifestării și ni l-a adus aproape pe Nenea Iancu, bun amic al nostru al tuturora. *Magna cum laude* pentru ispravă! Dar de ce să fie, cum zice, ultima ediție la care participă? Sufletul n-are vârstă!

Cu spectacolele ne-am desfătat și nu prea. Ne-a amuzat povestea lui *Făt-Frumos cel năsos* dramatizată de Nela Stroescu după I. L. Caragiale, la Teatrul „Colibri", cu păpuși imaginate de Eustațiu Gregorian și animate de regizoarea Maria Mierluț; ne-a entuziasmat recitalul lui Tudor Gheorghe pe versurile scriitorului *Pe-un franc, poet,* valorificare inedită cu har și haz. Pe-aici muza a fost binevoitoare, dând copiilor un cadou cu tâlc să-și vadă cândva lungul nasului, iar nouă, ceva mai încercați în asta, să gustăm un gen mai puțin familiar din opera maestrului, cu savoarea rimelor și ascuțimea spiritului.

La spectacolele de seară, muza a mai ațipit. Au venit teatrele Naționale din Iași și Târgu Mureș cu *O scrisoare pierdută* și *Cântăreața cheală,* despre care s-a scris în numărul 1–2 al revistei; și aș adăuga doar că n-am înțeles ciudățenia constrastului între reușite interpretări individuale (Petru Ciubotaru, Emil Coșeru, Sergiu Tudose, Doru Aftanasiu, Constantin Pușcaș, la care o adaug eu pe Doina Deleanu, la Iași; Ion Fiscuteanu, Monica Ristea-Horga, Mihai Gingulescu, Elena Purea, Dan Glasu, Serenela Mureșan, la Târgu Mureș) și jocul fără expresie și nerv în ansamblu, care nu se leagă pe o idee edificatatoare artistic. După cum se vede, interpretări remarcate în majoritate – atunci de ce spectacolele trenează și nu-și găsesc motivația? Sunt unele soluții ingenioase în primul (jocul cu pălăriile, steagurile din buzunarele lui Pristanda), dar și efecte aberante (toaca de la adunare, ghiveciul cu flori din mâna lui Cațavencu); contururi caricaturale verosimile în al doilea, dar care nu trec de aspectul de suprafață al prezenței, într-o relație gradată de alterație a comunicării. Pare că regizorii (Virgil Tănase și Cristian Ioan) au gândit pe fragmente și nu logica de ansamblu.

Premiera teatrului craiovean cu *D-ale carnavalului* în regia lui Mircea Cornișteanu ne-a mai înviorat întrucâtva. A făcut ochi și muza. Are nerv, ritm, vitalitate comică și adresă la moravuri. Într-un decor conceput de Valeriu Moisescu, cu două încăperi alăturate dintre care una adună mobile și obiecte de-a valma, ca și sufletele năpădite de patimi ale personajelor, evoluează tipuri reliefate cu pregnanță într-un joc al carnavalului sentimental. Aprig în gelozie *Pampon* (Ilie Gheorghe), gata să aplice o corecție cu bastonul intrusului în amor, sfâșiat de „traducere" firavul *Crăcănel* (Nicolae Poghirc), inimă înecată într-un ocean de lacrimi; răzvrătită pe lume și destin *Mița* (Mirela Cioabă), gata să toarne o „rivuluție" în gesturi teatrale, păpușă cu aere de demoazelă *Didina* (Gina Călinoiu), romanțioasă cu gheare; un Catindat ivit parcă din fantastic (Sorin Robert Leoveanu), cu o fatalitate a lucrurilor prea grea pentru această lume precară, un fante vanitos *Nae Girimea* (Mihai Arsene), cu adulație de sine și dispreț de inimi. Ne-a plăcut plutirea amețitoare a *Chelnerului* prin grădina balului (Theodor Marinescu), morga *Ipistatului* cu epoleți (Valeriu Dogaru), l-am notat cu prestație corectă pe *Iordache* (Adrian Andone). N-am gustat, însă, încadrarea farsei în lumea actuală a manelelor, reală, nimic de zis, și de justificat ridicol, dar pare-mi-se de teatralitate minoră. Sugestia de ireal conturată de jocul mai incitant al *Catindatului* mi s-a părut mai tentantă în savoare și tâlc.

Isprăvi bune per total, semnate de craioveni cu aplicație și duh, așa că „cel mai cârcotaș dintre cititori să se pătrunză că noi spunem totdeauna adevărul când nu ni se-ntâmplă din contra" (I.L. Caragiale).



Valeriu MOISESCU

„Probabil că am prea multe supape"

E, totuşi, *al naturii lucru ceva,* că cei născuţi pe 1 aprilie ne păcălesc, cu voie sau fără voie. Nu neapărat că se mistifică, precum zice Nenea Iancu, cu „acea putere nepătrunsă a spiritului, pe care o numim imaginaţiune", ci că, uneori, sau de cele mai multe ori, *nu sunt cum par a fi.* Am avut colegi care m-au surprins astfel, cu faţete neaşteptate, descopăr acum faţete noi unor personaje pe care credeam că le cunosc foarte bine.

Valeriu Moisescu s-a născut pe 1 aprilie 1932. Şi credeam că-l cunosc foarte bine din Institut. Când colo, citindu-i *Însemnările contradictorii,* mi-am dat seama că intru cu dânsul într-o „aventură în necunoscut", ca într-un spectacol imprevizibil. Regizor, scenograf, pictor, caricaturist, eseist, profesor, cercetător, cronicar în juneţe, domnul Moisescu este o personalitate fascinantă pe care n-o poţi fixa într-o caracterizare sumară. O autoritate artistică, de bună seamă, dar priviţi-i semnătura... o autoritate care şi-a născocit propria caricatură! Râde de el însuşi, cu ochi sugubăţ – cum aşa?

Constantin PARASCHIVESCU: *Am vrut să-mi fixez o schemă de întrebări după care să vă provoc la dezvăluiri. N-am reuşit. Asemeni „însemnărilor dv. contradictorii", publicate de-a lungul anilor în revista „Teatrul" şi apoi în volumul din 1999, n-am putut să vă fixez. Acceptaţi, aşadar, un dialog improvizat. De ce aţi făcut teatru?*

Valeriu MOISESCU: Nu credeam că am să fac teatru. Când eram în liceu, am fost pasionat de chimie. Aveam chiar un laborator în podul casei, unde făceam tot felul de experienţe. Uneori nişte experienţe care nu duceau la nimic, cum se mai fac şi acum în teatru. Sătul să fac experienţe după o carte a lui Leonid Petrescu, am zis la un moment dat să amestec nişte chestii aiurea şi era să dau foc casei. Probabil că de la această pornire de a vedea că se întâmplă lucruri miraculoase, care aveau o teatralitate, s-a născut dorinţa. Pe urmă am oscilat. În ultimii doi ani de liceu (la Ploieşti, la liceul „Caragiale" – e bine să-l pomenim, că tot suntem în anul Caragiale), am lucrat la un ziar împreună cu Aurora Cornu şi Valerică Râpeanu. Lucrând la pagina a doua, de cultură, mă duceam la teatru să scriu cronici dramatice. Şi, intrând în contact cu actorii care, vrând să-şi asigure o cronică bună şi aprecieri cât mai favorabile, mă mai invitau duminica la masă, ceea ce pentru mine era o chestie nemaipomenită, m-am apropiat de teatru. Am făcut Şcoala populară de artă din localitate, unde era profesor un regizor de-atunci, Traian Ciuculescu, care era convins că o să fac actorie. Îmi tot spunea că voi fi un actor foarte bun, făcut pentru repertoriul romantic – *Ruy Blas,* de pildă. M-a chemat şi la teatru, unde mi-a dat nişte rolişoare în vreo două–trei spectacole. Am jucat într-o piesă pentru copii, *Câinele turbat,* un rol nu chiar romantic, în *Lupii şi oile,* în *Vocea Americii* unul dintre ofiţerii ăia de la început. Şi aşa am păşit în teatru. Dar eram foarte timid. Când am venit să mă înscriu la examen la Institut, era la intrare un portar cu epoleţi, ca la hoteluri, şi când m-a întrebat „încotro mergeţi?", am zis „nicăieri" şi-am plecat. A doua zi, un fost coleg de liceu care era în Institut, m-a luat cu el şi m-a înscris. Înainte de asta am fost un an la Filologie.

C.P.: *Uite că am descoperit o faţetă nouă a dumneavoastră, că aţi debutat în calitate de critic de teatru, onorându-ne breasla.*

V.M.: Da. Ha, ha! Am publicat şi o poezie în „Viaţa românească".

C.P.: *Ce aţi montat pentru examenul de diplomă? Şi cum a fost spectacolul?*

V.M.: Pentru examenul de diplomă am montat o piesă de Rozov, *Într-un ceas bun,* şi în legătură cu asta s-au făcut şi glume, că am debutat într-un ceas bun.

C.P.: *Într-un teatru?*

V.M.: La teatrul din Galați, înființat atunci. Au venit directorul Ștefan Iordănescu – actorul, fostul soț al Cătălinei Buzoianu – și Crin Teodorescu și au încercat să mă convingă să vin la Galați. M-au convins, pentru că teatrul a luat o serie de actori tineri, dar de primă mână, Matei Alexandru, Pălădescu, Bănică, Boris Olinescu, Dana Comnea, Vera Varzopov...

C.P.: *Gina Patrichi.*

V.M.: Pe Gina am adus-o eu. La acest prim spectacol, am avut șansa să accepte să lucreze cu mine fostul meu profesor de scenografie, domnul Alexandru Brătășanu, care nu prea lucra în provincie. El a acceptat pentru că ținea foarte mult la mine și la Penciulescu, că eram foarte serioși la cursurile sale de scenografie, care mi-au folosit și îmi folosesc și acum. A acceptat, cu o condiție: ca tot decorul – tâmplărie, tapițerie, sculptură, mobilier etc – să se execute la București în atelierele Teatrului Național, ca el să le poată urmări. Și am avut șansa ca – ceea ce nu se întâmplă niciodată într-un teatru, unde decorul vine pe rând – după un număr de repetiții pe un decor marcat, să mă trezesc cu absolut tot decorul pe scenă. Spectacolul s-a bucurat de succes, s-a jucat și la București.

C.P.: *Se vorbea mult în anii studenției despre sistemul lui Stanislavski. Cum s-a produs, pentru generația dumneavoastră, afirmarea unor concepte teatrale moderne imediat după absolvire? în spiritul reteatralizării teatrului, formulat de Radu Stanca, Liviu Ciulei?*

V.M.: Nu s-a întâmplat imediat după absolvire, s-a întâmplat chiar în timpul facultății. Lucrurile sunt mai greu de explicat în câteva cuvinte. De exemplu, și eu, și Penciulescu, și Pintilie am fost la un pas de a fi scoși din Institut, pentru că se spunea că suntem formaliști. Pe Pintilie îl și lăsase, pe urmă a recuperat anul, pe mine și pe Penciulescu ne-au trecut așa, cu indulgență. Asta se întâmpla prin anul doi. Exista o opoziție, dacă vrei, vizavi de sistemul lui Stanislavski, nejustificată însă, pentru că sistemul nu era predat și perceput de noi în esența lui, peste care, în clipa de față, zic că e foarte greu să treci. Și noi știm foarte puțin despre Stanislavski.

C.P.: *E o perioadă pe care am trăit-o, știu, la rândul meu, că era dogmatizat...*

V.M.: Era înțeles doar ca promotorul realismului socialist în teatru, ceea ce este complet neadevărat. Îmi trimisese Biță Banu acum doi ani o cărticică, o am pe-aici... cu niște ruși care au venit la Paris și au discutat despre Stanislavski. Citind-o, am aflat că Stanislavski a avut enorm de suferit în timpul regimului sovietic și o mulțime de lucruri incredibile, pe care nu le știam. Noi nu știam decât niște chestiuni de suprafață, foarte dogmatice, și a fost o reacție de respingere. Fiecare, când e foarte tânăr, își caută un model. Eu am fost fascinat atunci de Tairov, un regizor despre care se vorbește puțin.

C.P.: *Ați fost numit „pilot de încercare" în regie. De ce?*

V.M.: Da, pentru că în prima perioadă a activității mele, majoritatea spectacolelor provocau scandaluri. Așa s-a întâmplat cu *Mireasa desculță* de Süto András, despre care s-a scris vreo trei ani de zile că e un spectacol formalist...

C.P.: *Dar a avut o cronică bună în „Contemporanul", scrisă de un coleg al meu, Mircea Hulubaș.*

V.M.: Aia a fost o cronică excepțională. Spectacolul a venit la București în cadrul Decadei dramaturgiei, împreună cu *Furtuna* lui Ostrovski, și amândouă au fost făcute praf. La București, doamna Bulandra era în rândul întâi și aplauda în picioare, când am ieșit din sală, Sorana Coroamă a zis „Ne-a ras Galațiul, ne-a ras pe toți!". Și eu chiar nu înțelegeam acea reacție violentă, care era o reacție politică de fapt. Nu înțelegeam care e problema. Mi-aduc aminte că scrisese Simion Alterescu, și mulți alții, că nu se face așa teatru în spiritul lui Piscator. Mi-am dat seama abia mult mai târziu că eu, vrând să fac un spectacol dinamic și foarte agitatoric, am amplasat niște difuzoare care transmiteau mereu indicații

Virgil OGĂȘANU
și
Irina PETRESCU
în
Mizantropul;
Teatrul
„L.S. Bulandra"
1989

D-ale carnavalului;
Teatrul de Stat
Galați, 1972

de partid cum să se facă colectivizarea, la *Mireasa desculță,* și această chestie le-a căzut ca o bombă, au zis că nu e ceva care pornește din entuziasmul oamenilor. Cred că asta i-a zăpăcit complet. Și la *Furtuna* la fel, dar în legătură cu decorul lui Mihai Tofan – era o pantă care se întorcea pe turnantă în diferite poziții și se reproșa că nu se vede frumoasa natură rusă. Scandaluri au continuat și cu *D-ale carnavalului,* care a fost pusă pentru prima oară la Galați în altă modalitate decât cea știută, reluată apoi de mai multe ori în alte forme, și cu *Cinci schițe* și *Cântăreața cheală.* Pilotul de încercare își riscă viața.

C.P.: *Pentru dumneavoastră, cariera.*

V.M.: Da.

C.P.: *Ați montat din primii ani de activitate piese originale* – Mireasa desculță *de care ați pomenit,* „Poarta" *de Paul Everac la Iași și mulți alți autori români contemporani, Mirodan, Ecaterina Oproiu, Dumitru Solomon, Iosif Naghiu...*

V.M.: D.R. Popescu.

C.P.: *Ați avut probleme cu ei în sensul că nu le-ați respectat litera, spiritul textului?*

V.M.: Cu Süto András, căruia i-am zăpăcit complet textul, ca un scenariu cinematografic, n-am avut nici o problemă. Cu Everac, da. Era prima lui piesă, debutul lui ca dramaturg și în spectacol jucau actori importanți ai teatrului din Iași, Margareta Baciu, Gică Popovici; am tăiat o scenă care mi s-a părut parazitară și s-a supărat foarte tare. Dar cine n-a avut probleme cu el? Pe urmă ne-am împăcat.

C.P.: *Vorbiți-mi puțin despre „senzaționala" (în ghilimele) alăturare a lui Caragiale cu Eugen Ionescu într-un spectacol memorabil pentru comedia absurdului, din 1965. Cum s-a născut el?*

V.M.: Penciulescu era directorul Teatrului Mic în perioada aceea și avea o mulțime de proiecte. O parte le-a realizat, altele nu. Și la un moment dat, vroia să facă un triptic în care eu urma să montez *Striptiz* de Mrožec, Esrig *Act sans paroles* de Beckett – o piesă minunată, pe care, din păcate, n-a avut nimeni curajul s-o facă la noi, ar putea să încerce asta unul ca Puric, de exemplu – și Radu *Lecția* lui Ionescu. Proiectul a căzut, el a rămas cu ideea și mi-a zis: „Vrei să faci tu *Cântăreața cheală?* Și dacă am cupla-o cu ceva din Caragiale?".

C.P.: *Ideea lui.*

V.M.: A fost ideea lui. Și atunci m-am pus pe treabă. Lumea a zis cum de l-am cuplat pe Caragiale cu Ionescu – era subiectul de discuție și de revoltă al unora, dar a dat naștere ulterior chiar la cărți; după asta a scris Elvin *Modernitatea lui Caragiale.* Dar eu am ales din Caragiale schițe din zona apropiată de modalitățile teatrului absurdului, n-am zis că e un autor absurd. Această chestie a derutat și au fost reacțiile absurde pe care le știi.

C.P.: *Știu, dar nu-mi aduc aminte exemplele.*

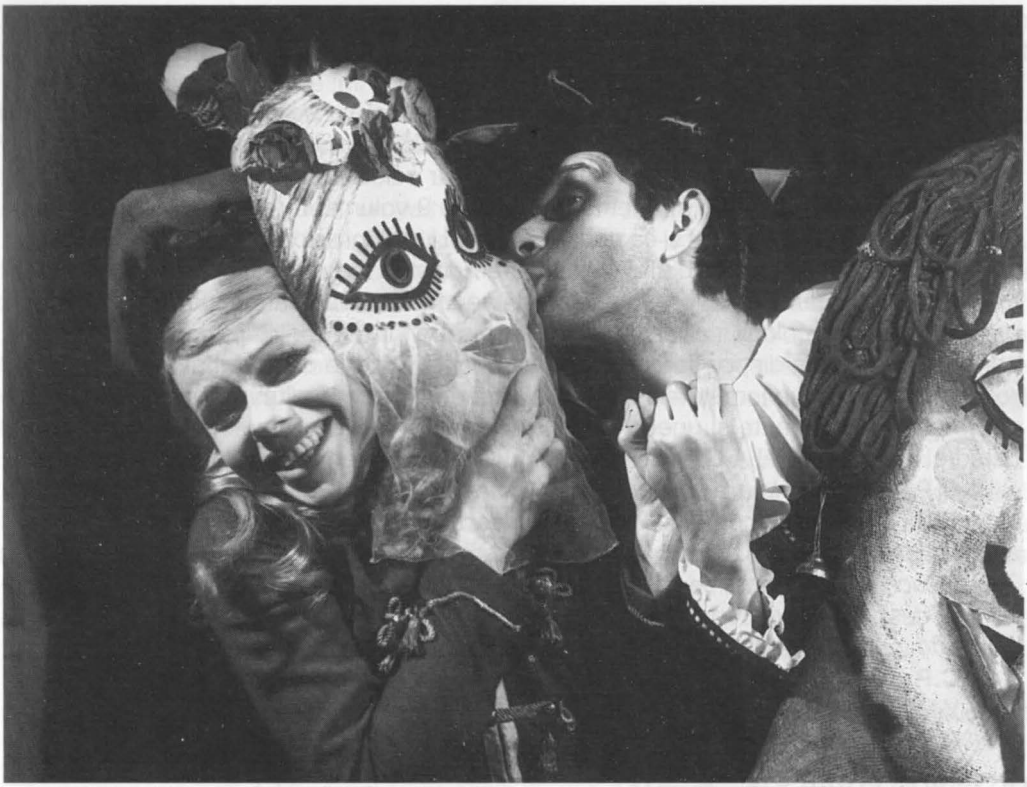
V.M.: S-a zis că e un spectacol antipatriotic. Și dacă nu era Penciulescu, spectacolul nu se juca. El s-a zbătut și s-a luptat foarte tare pentru spectacol.

C.P.: *Au fost probleme la vizionări?*

V.M.: Păi, sigur că da... dacă ți-am spus că a fost socotit antipatriotic? Putem vorbi despre asta ore întregi.

C.P.: *Mda... Ați lansat-o pe Gina Patrichi, l-ați lansat, pot spune, pe Toma Caragiu cu* „De pretore Vincenzo" *la Ploiești. El a și spus că a fost rolul pe care l-a iubit cel mai mult. Cât de importantă e pentru un regizor comunicarea spirituală cu un actor?*

V.M.: E foarte importantă – dacă regizorul nu izbutește să creeze o comunicare cu actorul, nu poate să iasă absolut nimic. Adică, trebuie să-i iubești pe actori și să te faci iubit. În afară de Gina și de Toma, au mai fost Pălădescu – un actor extraordinar, dar mai puțin cunoscut – și Jeanot Marinescu. Întâlnirile noastre, în diferite etape – cu Gina și Pălădescu la Galați, cu Jeanot la Oradea, cu care am făcut *Cyrano de Bergerac* – au însemnat niște



D-ale carnavalului, Teatrul Komissarjevskaia, Sankt Petersburg, 1982

puncte de reper în activitatea lor. Până la venirea mea la Ploiești, Toma, de pildă, juca roluri de compoziție; eu i-am găsit o altă întrebuințare. Și fiind văzut în turneul de la București cu *De Pretore* de către Clody și Pintilie, cum Ciulei căuta un interpret pentru Mackie Șiș, au găsit că el ar fi foarte bun pentru rol și l-au luat la Bulandra.

C.P.: *Ce a determinat transferul preocupărilor dumneavoastră de la practicarea regizorală – fără s-o întrerupeți, bineînțeles – la practicarea pedagogică?*

V.M.: Am fost invitat la fostul I.A.T.C. de către vechiul meu coleg și prieten Radu Penciulescu, încercândd să-mi dau seama dacă în afara unor posibile calități de regizor am și calitatea de a fi pedagog. Am răspuns invitației lui și de atunci nu m-am mai dezlipit de institut.

C.P.: *Peste trezeci de ani. Cu ce satisfacții?*

V.M.: Cu satisfacții deosebite. Mi se pare că un spectacol de teatru, de succes sau de mai mic succes la public, are o durată de viață limitată. În timp ce investiția pe care o face un profesor, este o investiție de lungă durată, pentru că el se poate mândri că a creat o serie de personalități. Și cu asta mă pot mândri, cred, și eu. Acum mă aflu la a șaptea serie de studenți-regizori, printre ei numărându-se nume importante pentru teatrul românesc, începând cu Silviu Purcărete – unul dintre studenții mei preferați din prima generație – și terminând cu Cristi Popescu, Claudiu Goga. Personalități importante care, nu numai prin realizările lor în țară și de peste hotare, dar și prin activitatea lor didactică, demonstrează că această investiție a fost fructuoasă. Printre ei se află Cristian Hadgi Culea, Ludmila Szekely, Tino Geirun – director al teatrului „Pygmalion" din Viena –, Ioan

Ieremia, Mihai Lungeanu, Mihai Manolescu, Dragoş Galgoţiu, Irina Popescu-Boieru, Andreea Vulpe, Nicolae Mandea – mai puţin cunoscut ca regizor, secretarul ştiinţific al Facultăţii de teatru –, Anca Bradu ş.a.m.d.

C.P.: *Mi-ai arătat cândva nişte caiete de spectacol, cu schiţe, cronici, fotografii. Şi mi-ai spus că veţi cere colegilor de catedră să-şi întocmească şi ei asemenea caiete. Le-ai cerut?*

V.M.: În primul rând, eu nu le-aş numi chiar caiete de spectacol. Le-am intitulat „Mărturii". E vorba, până în momentul de faţă, de 9 volume, mărturii despre activitatea mea ca regizor, ca scenograf şi ca pedagog. Acest lucru mi se pare important pentru că... eu având, probabil, o obsesie arhivistică, mi-am păstrat toate aceste materiale şi a durat foarte mult timp până le-am organizat într-un anumit fel. Mi se pare important să fie făcut nu numai de către colegii mei la catedră, ci şi de către toţi regizorii importanţi din România, pentru că vor sta la dispoziţia cercetătorilor ulteriori o serie de informaţii despre teatrul românesc din a doua jumătate a secolului douăzeci, pe care, altminteri, s-ar chinui să le caute prin locuri diferite şi uneori nu le vor găsi. Pentru asta am şi constituit în cadrul catedrei de regie a U.N.A.C.T. „Centrul de studii şi experimente teatrale Crin Teodorescu".

C.P.: *Ce proiecte are centrul?*

V.M.: A apărut monografia *Radu Penciulescu,* într-o colecţie care se cheamă „Maeştri ai teatrului românesc în a doua jumătate a secolului douăzeci", a apărut monografia *Crin Teodorescu.* Acum e gata de tipar o carte despre *Paul Bortnovski* şi avem în vedere monografii despre Pintilie, Esrig, Andrei Şerban. Am văzut într-un prospect al U.N.A.C.T şi un volum despre Valeriu Moisescu, or, eu, ocupându-mă de centru, nu pot să mă autopropun.

C.P.: *O fac alţii.*

V.M.: Probabil.

C.P.: *Cât e artă, cât e meserie în profesiunea de regizor?*

V.M.: Ei... este greu de cuantificat. Lucrul e valabil oriunde, şi pentru un cizmar. Unul face un pantof cum nu face altul, altul îl face doar corect...

C.P.: *La meserie.*

V.M.: La meserie. Meseria se poate învăţa, asta face şcoala. Dar partea cea mai grea, cea mai dificilă în lucrul cu studenţii, de pildă, e să-i înveţi să citească un text. Pare incredibil, dar nu ştiu să citească textele. Şi nu numai ei. Uite un exemplu, că tot suntem în Anul Caragiale... Am citit în „România literară" un articol al lui Condeescu în care, referindu-se la *Catindatul* din *D-ale carnavalului,* spune aşa: *„Catindatul* este şi el conştient de efectele terapiei prin cuvinte şi-şi tratează durerile prin arta conversaţiei. Pentru el, vorbăria, chiar anapoda, suspendă temporar suferinţa reală". Şi dă citatul din Caragiale, prin care vrea să demonstreze că „în interval de conversaţie, de frică trece", durerea. Este o lectură falsă, pentru că durerea nu trece în interval de conversaţie, ci *de frică.* O lectură pe alături, care duce la concluzii false.

C.P.: *Aţi realizat acum scenografia unui spectacol la Craiova. Aveţi şi alte proiecte teatrale?*

V.M.: M-am trezit cu un telefon, în vară, de la Mircea Cornişteanu, care mi-a zis că a anunţat pentru stagiunea asta că o să fac decorurile la *D-ale carnavalului.* „Fără să mă întrebi?", am zis eu. Mi-a spus că cei din colectiv au fost bucuroşi, pentru că eu am făcut o serie de spectacole la Craiova, printre care *Nu sunt Turnul Eiffel,* care a ieşit mai bine decât la Bucureşti, *D-ale carnavalului,* făcut de vreo cinci-şase ori, ultima oară la Sankt Petersburg în 1982. O fi zis: „Ăsta ştie bine piesa, poate găseşte nişte soluţii mai altfel". Aşa a început şi s-a finalizat treaba. Alte proiecte n-am, eu nu pot să lipsesc mult din Bucureşti.

C.P.: *Cum e teatrul românesc astăzi? Care sunt perspectivele lui?*

V.M.: E în tranziţie. Răspunsul cel mai scurt. Dacă ar fi să intrăm în detalii, discuţia s-ar lungi. Sunt tot felul de dificultăţi pe care le vedem şi le simţim tot timpul. Nu cred în

formulele de teatru comercial, nu cred în colectivele fluctuante, cred că un colectiv de teatru trebuie să fie stabil. S-a văzut asta și la Festivalul Național de teatru, foarte discutat și pus sub multe semne de întrebare.

C.P.: *Domnule profesor, dacă v-aș ruga să vă autocaracterizați, ați face-o cu hazul și fantezia majusculelor suprapuse din semnătura dumneavoastră? Cum v-ați „fixa"?*

V.M.: Ha, ha...

C.P.: *Acolo văd un ochi, un nas și o bărbie mai proeminentă decât în realitate.*

V.M.: Asta ca să-mi iasă „V"-ul și „M"-ul. Păi, nu mi-e greu să mă autocaracterizez. În general, oamenii de teatru sunt foarte orgolioși, își văd multiplele calități și își mai ascund defectele. Și o semnătură nu știi cum s-o faci... ca artist? Ca cetățean? Ca om? Nu știi din ce punct de vedere să te privești. Cert este că eu mi-am iubit întotdeauna colegii, n-am avut nici un fel de invidie față de nimeni și asta se vede și din încercarea de a face această colecție de „maeștri", pentru că îi respect și îi iubesc foarte mult. Și pe cei tineri, care se formează, deopotrivă.

C.P.: *Semnătura asta în caricatură numai de orgoliu nu vorbește....*

V.M.: Ți-am spus la început că am scris poezii, apoi am avut expoziții de pictură și de caricatură, vreo două. Paul Everac, despre care vorbisem mai înainte, mi-a spus: „Tu ai prea multe supape și explodezi prin prea multe locuri. Ar fi bine să le închizi pe alelalte și să mergi numai pe una singură". Da, probabil că am prea multe supape.

C.P.: *Spuneți-mi și mie o poezie.*

V.M.: Unele nu sunt chiar poezii, sunt niște proverbe răsturnate.

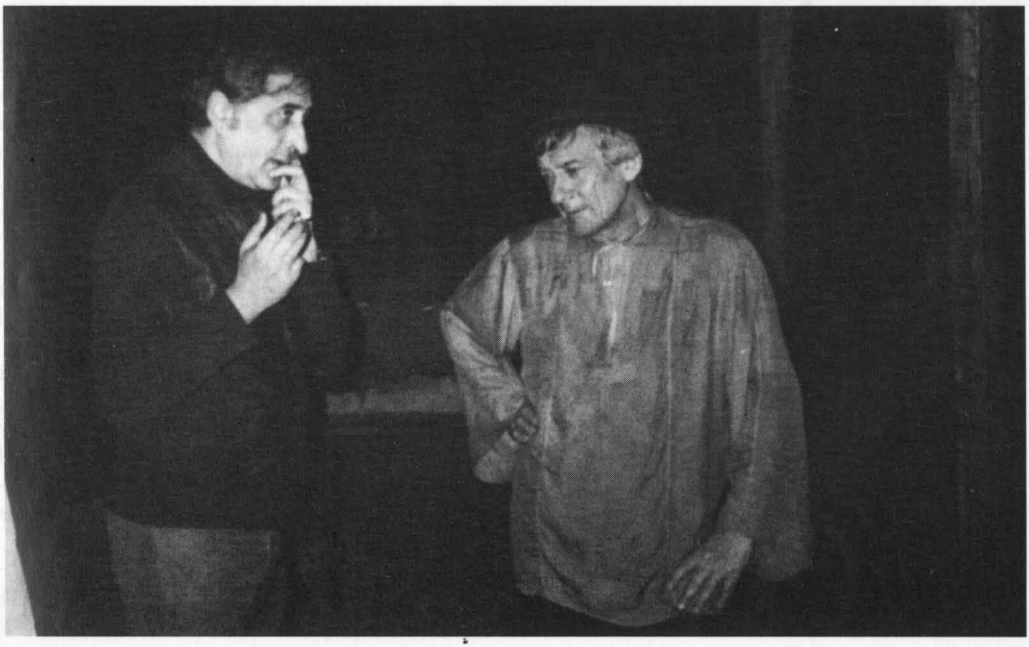
C.P.: *Vă rog.*

V.M.: „A-ncercat să cânte rock / o ciocârlie, / Dar n-a avut succes deloc / la galerie. / Cu timpul a murit de supărare / fiindcă s-a chinuit în exprimare".

Constantin PARASCHIVESCU

5 februarie 2002

Valeriu MOISESCU și Mihai PĂLĂDESCU – repetiție la *Don Juan* de Molière, 1980



Câteva date biografice

Regizorul Valeriu Moisescu s-a născut la 1 aprilie 1932, în orașul Câmpina.

În 1956, a absolvit facultatea de regie a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică. A debutat în același an, la Teatrul de Stat din Galați, cu *Într-un ceas bun* de Viktor Rozov. După o perioadă de activitate regizorală în provincie – Galați, Oradea, Ploiești – se va integra vieții teatrale din Capitală. Dintre spectacolele realizate, menționăm selectiv: *D-ale carnavalului*, I.L. Caragiale (Galați, 1957, 1972; Oradea, 1959; Ploiești, 1962; Craiova, 1968; Botoșani, 1970; Leningrad, 1982), *Furtuna*, A.N. Ostrovski (Galați, 1958), *Vicleniile lui Scapin*, Molière (Galați, 1959), *Cyrano de Bergerac*, Ed. Rostand (Oradea, 1960), *Poveste din Irkutsk*, A. Arbuzov (Oradea, 1961), *De Pretore Vincenzo*, Eduardo de Filippo (Ploiești, 1962), *Bertoldo la curte*, M. Dursi (Ploiești, 1963), *Jocul de-a vacanța*, M. Sebastian (Teatrul „Bulandra", București, 1964), *Oricât ar părea de ciudat*, D. Dorian (Ploiești, 1964), *Caniota*, E. Labiche (Teatrul „Bulandra", 1965), *Cinci schițe*, I.L. Caragiale; *Cântăreața cheală*, E. Ionesco (Teatrul Mic, București, 1965), *Nu sunt Turnul Eiffel*, Ecaterina Oproiu (Teatrul „Bulandra", 1966), *Meteorul*, F. Dürrenmatt (idem, 1968), *Ofițerul recrutor*, G. Farquhar (Teatrul Mic, 1968), *Emigrantul din Brisbane*, G. Schehadé (idem, 1970), *Gluga pe ochi*, I. Naghiu (Teatrul „Bulandra", 1970), *Lozul cel mic*, H. Quintero (idem, 1974), *Ultima oră*, M. Sebastian (Teatrul „C.I. Nottara", București, 1975), *Anecdote provinciale*, A. Vampilov (Teatrul „Bulandra", 1978), *Livada de vișini*, A.P. Cehov (Teatrul Național Iași, 1978), *Don Juan*, Moliere (Teatrul de Comedie, București, 1980), *Voluptatea onoarei*, L. Pirandello (Teatrul „Bulandra", 1980), *Rezervația de pelicani*, D.R. Popescu (idem, 1983), *Noțiunea de fericire*, D. Solomon (idem, 1985), *Mizantropul*, Molière (idem, 1989), *Amphytrion*, Molière (Teatrul de Comedie, 1993).

Desen de Mihu VULCĂNESCU, 1966

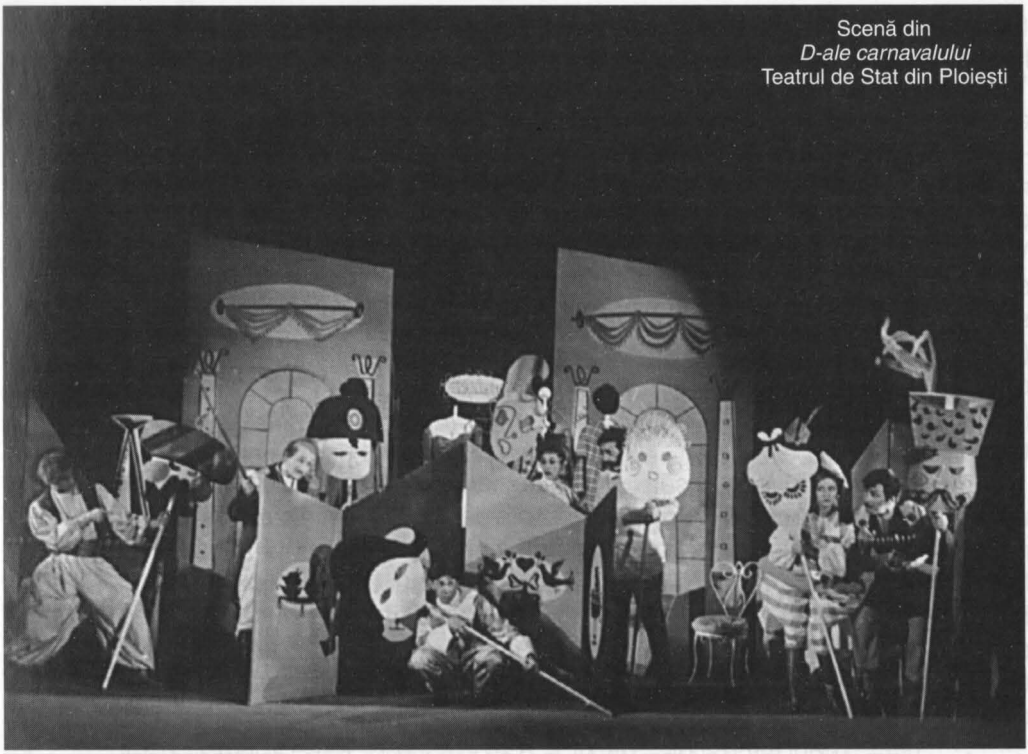
La unele spectacole a fost și scenograf – așa cum este, în prezent, pentru *D-ale carnavalului*, în regia lui Mircea Cornișteanu, la Teatrul Național din Craiova.

Ca profesor la catedra de Regie din Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică, a pregătit, de-a lungul anilor, un mare număr de studenți, printre ei fiind Silviu Purcărete, Ioan Ieremia, Tino Gerun, Cristian Hadji Culea, Mihai Lungeanu, Mihai Manolescu, Dragoș Galgoțiu, Ludmila Szekely-Anton, Cristina Ioviță, Andreea Vulpe, Irina Popescu-Boeriu, Claudiu Goga ș.a.

Mai amintim că Valeriu Moisescu este un interesant pictor și grafician, cu trei expoziții organizate până acum.

Totodată, în revistele de specialitate, s-a afirmat, deseori, ca un publicist combatant, polemic în fața pozițiilor exclusiviste, clișeelor rutiniere sau soluțiilor de succes perimate. Astfel îl regăsim și în volumul de *Însemnări contradictorii*, în care a adunat o parte dintre articolele sale (Editura UNITEXT, 1999).

A fost premiat de UNITER pentru spectacolele memorabile montate într-o îndelungată activitate scenică.



Scenă din
D-ale carnavalului
Teatrul de Stat din Ploiești

Ion CAZABAN

Indice la o viitoare monografie

Va veni, sper, momentul când se vor tipări volumele de mult necesare despre marii noștri regizori care, în trecut sau în vremi apropiate, și-au dat seama că a fi om de teatru presupune a fi om de acțiune și om de idei. Unele inițiative editoriale s-au arătat. Cu speranța că ele se vor înmulți și vor fi continuate după un program sistematic, mă gândesc (și nu sunt singurul) la monografia ce va fi scrisă, într-o zi, despre Valeriu Moisescu, regizorul unor montări memorabile, profesorul atâtor promoții, publicistul polemic și dialectician – contemporanul nostru. Cum orice carte de acest gen, când e bine pusă la punct, nu-i lipsită de un *Indice,* caut și notez nume, titluri de piese și spectacole, concepte, paradigme și sintagme, cuvinte-cheie, care ar compune orientativ Indicele monografiei *Valeriu Moisescu.* Chiar dacă, deocamdată, este incomplet, nedefinitivat, un astfel de Indice poate să ne clarifice – succint, telegrafic – câteva repere definitorii pentru creația regizorului și propriul său mod de a gândi și practica teatrul. Prin indicațiile cuprinse, va ajuta să știm ce au însemnat pentru Valeriu Moisescu:

Reteatralizarea (perioada 1955–1960) – Tairov *(Pro Domo suo)* – Vahtangov – comicul, manifestare a vitalității spirituale – teatralitate ludică; Jocul încurcăturilor

(D-ale carnavalului, șapte montări, 1957–1982) – teatrul „oglinda care mărește"; jocul cu convențiile sociale *(Vicleniile lui Scapin,* 1959) – teatrul popular – *De Pretore Vincenzo* (1962) – commedia dell'arte – vizualizarea – *Bertoldo la curte* (1963) – acțiunile imaginii – sincretismul scenic – unde va găsi teatralul ce exprimă poezia? – poezia imaginației – jocul iluziilor *(Jocul de-a vacanța,* 1964) – poezia inocenței – regizorul „conducător de joc" – *Cântăreața cheală – Cinci schițe* (1965) – „imagini de joc" – teatrul absurd ca teatru poetic – bucuria de a juca – Mihai Pălădescu – Vasile Nițulescu – Toma Caragiu – Octavian Cotescu – reprezentarea trăirii – sensibilitate și luciditate – jocul cu obiectele *(Nu sunt Turnul Eiffel,* 1966) – comportament și imagine scenică – de la comedia bufă la comedia amară – *Catindatul,* clovn trist (1969) – *Gluga pe ochi* (1970) – *Lozul cel mic* (1974) – particularul esențial – jocul aparențelor *(Ultima oră,* 1975) – trăirea reprezentării – *Anecdote provinciale* (1978) – jocul cu viața *(Don Juan,* 1980) – jocul cu propriul destin *(Mizantropul,* 1989) – act teatral, act vital.

Un Indice este, în felul său, util și elocvent ca o hartă pe care putem urmări un drum, cu urcușuri și coborâșuri, cu obstacole depășite pieptiș sau ocolite, cu destinații atinse sau schimbate pe parcurs. Un Indice este o chintesență în care multe se pot limpezi... Privesc fotografia lui Valeriu Moisescu de pe coperta cărții sale cu însemnări, publicată acum trei ani: o fotografie din tinerețe, în care regizorul poartă o bluză tocmai potrivită unui „pilot de încercare" gata să decoleze. Și zâmbetul său este o chintesență: deopotrivă înțelegător și intransigent, atât de firesc contradictoriu...

Victor IANCULESCU și Mihai MIHAIL în *D-ale carnavalului,* Teatrul de Stat din Galați

Silviu PURCĂRETE

Profesorul

„După anul doi, a venit la clasă profesorul Valeriu Moisescu. S-a întâmplat atunci un fenomen. Cei doi ani ne dăduseră impresia că teatrul are o deschidere nelimitată, că se poate face teatru oricum și în orice fel. Aveam deci teorii nemaipomenite, principii, caiete de regie zguduitoare. Nu prea știam însă cum să rezolvăm practic o situație scenică. De la Valeriu Moisescu colegii mei și cu mine am învățat „bucătăria", cum se construiește piatră cu piatră un moment de teatru. Și ceea ce e extraordinar, am deprins acest lucru fără ca Moisescu să instaureze atmosfera unui învățământ scolastic. Fără să ne simțim ca tânărul care învață pianul și vrea să cânte *Concertul nr. 5* de Beethoven, iar profesorul îi dă peste mână, să exerseze game. Valeriu Moisescu ne-a indus plăcerea studiului de bază, ne-a creat nevoia rigorii în lucru, în conformitate cu principiul de a fi consecvent cu tine însuți, cu ideea pe care o emiți. Dacă cineva ar fi spus că *Falstaff* este o domnișoară de 14 ani, nu se opunea, dar te obliga s-o demonstrezi, s-o faci viabilă scenic. Profesorul era o personalitate absolut socratică. Nu se exprima decât prin întrebări. Am continuat colaborarea cu el și după absolvire, ca asistent la clasa sa de regie. Este nu numai un dascăl foarte bun, dar și un om interesant, foarte inteligent, care știe în profunzime ce este teatrul, de la care am învățat multe din tainele meseriei. Are un gust precis. Privitor la spectacolele mele, țin la opiniile sale, cred în ele, le-am verificat. Un artist deosebit, cuceritor. Și când spun asta nu mă gândesc numai la cele mai bune montări ale sale; cred că cel mai grăitor este să-l vezi în repetiții. Când repetam cu studenții și venea Valeriu Moisescu, totul devenea strălucitor. Răsturnam o situație de nenumărate ori și oferea de fiecare dată soluții neașteptate. Are o fantezie debordantă." *(Teatrul*, nr.7–8/ 1986)

Claudiu GOGA

Inconforturi

Eram candidatul cu nr. 13 care trebuia să intre la ora 13. Am intrat cu vreo două ore întârziere și m-am trezit în fața unei mese lungi, în spatele căreia erau așezate vreo zece persoane – comisia de admitere la regie teatru.

„Așteptați răspunsul aici!" – ne-a spus după prima probă eliminatorie un domn cu barbă și ochelari, îmbrăcat într-o cămașă albă și blugi. Așteptarea pe coridor era lungă și chinuitoare. Se fuma mult, se vorbea în șoaptă.

„Cum e ăla din mijloc cu ochi albaștri și nasul mare?" – am întrebat.

„Cu barbă?"

„Fără!"

„E Valeriu Moisescu. El ia clasă anul ăsta" – mi-a răspuns un alt candidat care, aveam să aflu, era deja student la actorie și în glasul lui se simțea uimirea față de ignoranța mea.

„Am auzit că e cel mai tare. E adevărat?" – a întrebat un glas de lângă mine.

Nu știu care a fost răspunsul, pe-atunci nici nu mă interesa. Acum însă îl știu. Și mă consider norocos că l-am aflat prin propria-mi experiență. Așa l-am cunoscut eu pe dl. Valeriu Moisescu și mă întreb și acum (și deseori am mai făcut-o), de ce atunci, dintre toți acei oameni necunoscuți am vrut să știu doar cine era omul acela din mijloc, cu ochi albaștri și nasul mare...

De aici mai departe, amintirile se îmbulzesc bezmetic punându-mă în imposibilitate de a le aranja cronologic. Singura unitate de măsură pentru timpul pe care l-am petrecut la cursurile dlui Valeriu Moisescu este poate imaginea scrumierei improvizată dintr-un capac metalic al unei benzi de film de 16 mm (ORWO) pe care domnul profesor o umplea neverosimil de repede, la început cu chiștoace de *B.T.,* apoi (când s-a lăsat de fumat) cu ambalaje de bomboane *Halls,* pentru ca mai târziu acestea să lase iar locul chiștoacelor, de astă dată de *L.M.*

Cursurile cu dl. Valeriu Moisescu nu aveau deloc aerul unui proces de învățământ tipic. Erau mai degrabă discuții libere care aminteau de școala grecească veche unde câțiva învățăcei stăteau pe lângă un maestru încercând să desluşească tainele cine știe cărei științe. Nu simțeai niciodată când, cum, dintr-o discuție banală despre fotbal, politică, inconfortul din școală, dintr-o știre de ziar sau dintr-o glumă se insinua o întrebare sau o ipoteză și, pe nesimțite, se vorbea despre conflict, situație, personaj, gag, dragoste pentru actori, teatralitate, teatru mort...

Dl. Valeriu Moisescu ne încuraja să gândim liber: „Trebuie să spuneți fără teamă multe prostii până o să spuneți un lucru bun". Făceam împreună exerciții de imaginație (la care el, maestrul, era neîntrecut) și, încurajați să spunem prostii, băteam câmpii; de fapt ne împleteceam în propriile căutări și argumente din care el, maestrul, cu o răbdare care l-ar fi scos din țâțâni și pe Sisif, încerca să ne ducă la lumină. Nu știu nici acum dacă voia ca el să ne înțeleagă sau dacă voia să ne facă să ne înțelegem noi pe noi înșine. De obicei nu se trăgea o concluzie, dar la final fiecare avea un răspuns. Mai târziu am înțeles că dl. Valeriu Moisescu nu voia răspunsuri de la noi, așa cum nu cred că voia răspunsuri nici de la el; ceea ce voia era ca discuția să nască, în noi, întrebări. Voia să ne punem probleme, să vedem lucrurile din cât mai multe și inedite unghiuri de vedere, pentru că numai așa (aveam să înțeleg între timp) ne putea feri de clișee, de stereotipii și puteam să creăm noi înșine teatru viu. „La teatru dacă n-ai probleme e grav" – spunea dl. Valeriu Moisescu. „La teatru problemele, întrebările, nu trebuie ocolite, trebuie rezolvate"... Cu alte cuvinte, dl. Valeriu Moisescu încerca să ne învețe cum SĂ NU ÎNVĂȚĂM DE LA EL, ci să învățăm să descoperim teatrul în lumea noastră intimă, în noi înșine.

„Eu nu vreau/pot/știu să vă învăț cum se face teatrul, eu pot să vă spun cum nu se face", ne-a avertizat dl. Valeriu Moisescu încă de pe vremea țigărilor *B.T.* și aveam să înțeleg mai târziu câtă generozitate, lipsă de orgoliu, cât spirit tânăr, câtă responsabilitate/dragoste pentru noi se ascundea sub această formulă. Cu toate acestea, mai târziu, vorbind cu actori, regizori, scenografi sau (mai des) cu mine însumi, mă trezeam spunând: „Asta am învățat-o de la dl Moisescu. Și... minune: chiar așa era!

O nouă zi însemna o nouă improvizație. Aparent însă. Pentru că încet, încet, aflam nume noi de dramaturgi, poeți, scriitori, sculptori, actori, scenografi, aflam diferite povești amuzante din istoria nescrisă a teatrului românesc, diferite povești de viață mai suprarealiste decât cea mai suprarealistă scriitură și care nu erau decât sămânța de teatru, aflam cum arătau montări cu spectacole celebre de la noi sau de aiurea... (Vorbea întotdeauna puțin și, atunci când o făcea, vorbea cu jenă despre spectacolele lui, în schimb, vorbea cu dragoste și admirație despre spectacolele lui Lucian Pintilie „care a fost cel mai bun dintre noi" sau ale lui David Esrig, Radu Penciulescu și mulți alți români sau de aiurea. Spunea întotdeauna domnul Ciulei, oricât de colocvială era discuția. Găseai în aceste povești generozitate, modestie, dragoste față de acei oameni și față de ideea de teatru, așa cum o dragoste părintească împletită cu mândrie învăluia poveștile despre Silviu, Micu, Cristi, Liuda, Hadji...

Și nu mai știu dacă era pe vremea țigărilor *B.T.* sau a bomboanelor *Halls* când am început să conștientizez cât de importante erau acele întrebări pe care dl. Valeriu Moisescu le repeta obsesiv: „Cum e spațiul?" și „De ce?". Prima întrebare încerca să ne facă să ne

gândim concret până la cel mai mic detaliu, dar și funcțional și metaforic spațiul, să simțim materialitatea elementelor din care se construia decorul, dar și să căutăm să imaginăm soluții tehnice. Descopeream atunci nu numai marele regizor sau marele pedagog, ci marele scenograf Valeriu Moisescu care ne uimea mereu cu imaginația sa vie și cu felul modern de a gândi. (De altfel, eu pot spune că dl. Valeriu Moisescu este cel mai tânăr om pe care l-am cunoscut).

„De ce?" – era întrebarea de care ne temeam cel mai mult. Și asta pentru că dl. Valeriu Moisescu era gata să accepte orice gând nebunesc, cu condiția să-i argumentezi „de ce așa?". Dacă spuneai că ai vrea ca *Pampon* să intre în frizeria lui *Nae Girimea* călare pe o locomotivă roșie cu un catarg având steagul Chinei în loc de coș de fum, dl. Valeriu Moisescu spunea sec: „Bine. Dar de ce?". Și de aici începea discuția cu alte întrebări și provocări, cu ironii, cu exemple, povești, divagații și divagații la divagații și treptat începeai să-i argumentezi TU lui cum catargul cu steagul Chinei e inutil, cum locomotiva nu trebuie să fie roșie... ba de fapt nu e nevoie de locomotivă... și Pampon trebuie să intre pe ușă la un moment foarte bine precizat al zilei și când intră are un scop, și vine încărcat de anumite gânduri... și dacă afară plouă s-ar putea să fie stropit pe platou de noroi și...

Aceasta este una dintre minunile magicianului-profesor Valeriu Moisescu, la fel de reală ca aceea care se producea când venea să facă corectură la repetițiile pe care le făceam cu colegii noștri studenți la actorie. Se așeza pe un scaun și privea. La un moment dat, începea să vorbească. Ca de obicei, în vocea lui se citea în subtext că nu e sigur că e bine, că ceea ce spune e o părere, discutabilă. „Totul e discutabil", spunea mereu, orice ar fi argumentat. Câteodată, prins de bucuria unei idei frumoase sau enervat de placiditatea noastră, juca câte un personaj. (Îi plăceau personajele comice, pe care le interpreta absolut senzațional). Pleca apoi parcă rușinat de propria-i vitalitate și plăcere de a se juca. Vedeam câteodată (poate greșeam), în acele renunțări bruște, o melancolie ciudată, ca a unui copil care a descoperit o jucărie și care o abandonează conștient, de frică ca nu cumva să ia (reia) jocul numit TEATRU în serios...

După plecarea lui se așternea o liniște ciudată. Actorii erau definitiv vrăjiți, în capul lor și (câteodată) al nostru, lucrurile se luminau, teatrul devenea frumos și Dumnezeule!... atât de simplu. Reîncepeam lucrul și simțeam cum printre noi rămăsese ca o boare farmecul discret al creatorului de teatru...

Mai târziu, întâlnind în teatru actori cu experiență care lucraseră cu dl. Valeriu Moisescu, toți țineau să-mi spună cât de frumos repetaseră și ce spectacole mari făcuseră. Simțeam în ei aceeași vrajă pe care o trăisem împreună cu colegii mei în sălile de la A.T.F.

Și iarăși nu știu dacă era pe vremea bomboanelor *Halls* sau a țigărilor *B.T.*, dar într-una dintre acele zile am citit pe nerăsuflate o carte a lui Claude Bonnefoy *Convorbiri cu Eugen Ionesco*. Terminând cartea, am avut un sentiment de deja vu. Nu, cu siguranță n-o mai citisem și nici pe Ionesco nu-l cunoscusem. În schimb, îl cunoscusem pe dl. Valeriu Moisescu. Asemănarea dintre cele două personaje era izbitoare. Era acolo prezent gânditorul de teatru, analistul atent și mucalit al vieții, creatorul cu imaginație inepuizabilă, spiritul tânăr și disperant de liber, povestitorul fermecător, umoristul fin, întruchiparea spiritului ludic, dușmanul aprig al prostiei și clișeelor nonconformismului și marele timid...

Mă opresc aici... Îmi dau seama cât e de greu ca cineva să înțeleagă toate astea dacă n-a fost acolo să vadă cu ochii lui cum se umplea scrumiera cu mucuri de *B.T.* sau ambalaje de bomboane *Halls*...

Mă opresc și pentru că dacă va citi acest articol, dl. Valeriu Moisescu va avea un mic inconfort (nu-i place să vorbească și să se vorbească despre el). „A vrut să fie drăguț" își va spune zâmbind ironic și eu știu că sub zâmbet va ascunde faptul că a ghicit marele inconfort al celui care trebuie să scrie despre un om pe care îl iubește.

Marina CONSTANTINESCU

Despre Moisescu

L-am văzut prima oară la premiera cu *Mizantropul.*

Prieteni, cunoscuți, rude dădeau năvală la cabinele actorilor, încercând să-și facă loc cumva, pe niște culoare lungi și strâmte, pe lângă o persoană care le stătea în drum.

Zâmbea tandru și nevinovat, nu scotea o șoaptă despre succesul din sala Izvor a „Bulandrei" și arăta tuturor pricina pentru care era atât de stângaci, dacă nu de-a dreptul împiedicat: piciorul în ghips. De atunci și până astăzi, multe fire m-au apropiat de Valeriu Moisescu. Am considerat că a fost mai mult decât un semn drumul meu spre el, dirijat de prețuirea și iubirea unor prieteni comuni: Radu Penciulescu, Silviu Purcărete, Victor Parhon.

Am descoperit un artist, un formator, un spirit rafinat și elitist, un om de teatru generos și prețios în analize, un extraordinar partener de dialog cu care poți naviga pe râuri, mări și oceane, pe ape liniștite sau învolburate fără să-ți pese de ce se întâmplă în jur. Un fel de Socrate, cum l-a numit Purcărete. Care te îndrumă să găsești *Graal*-ul cu sentimentul că n-a fost decât un martor ocular al revelației care nu-ți aparține decât ție.

Are o timiditate stânjenitoare în unele momente și apelează la tot felul de vise ciudate care să-l scoată din încurcătură. Unul cu Toma și De Filippo (30 iunie 1983, cuprins în volumul *Însemnări contradictorii,* publicat la Ed. UNITEXT în 1999) ca și „Visul cu Micheta", povestit în seara Galei UNITER când a primit Premiul pentru întreaga activitate, te pot face să crezi că plutește nonșalant prin lumea asta, că abia atinge pământul și se ridică imediat, în dansul caraghios al omului pe lună. Din ceea ce a scris, din felul în care trăiește plăcerea studiului, a popasului în cultură, din retorica unei invenții, din avântul pe care îl are când este vorba despre valoare și prieteni, din cerebralitatea cu care pune punctul pe *i* știi că ai în față un artist – observator profund a tot ce-l înconjoară: de la nume de cârciumi („nici-o cârciumă de azi nu se mai cheamă atât de frumos ca *La dă-ne, Doamne* din Ploieștul copilăriei mele", din același volum amintit, p. 174) și firme, la „limba în care locuim", degradată și ponosită ca „societatea însăși"; de la Molière („este mai mult decât un dramaturg. El reprezintă, pentru mine, însăși ideea de Teatru", p. 129) la sfâșietoarele portrete ale Ginei Patrichi și Toma Caragiu, sublime exerciții de admirație care n-au trecut și prezent, au ființa lui în care locuiesc, dincolo de timp și timpuri; de la principiile teatrale ale lui Stanislavski, până la aforisme și panseuri, la comentarii privindu-i pe Hegel, Racine, Kubrick, Voltaire, Beethoven, Cehov.

De multe ori am senzația că Valeriu Moisescu mi-a fost profesor și că am stat mult la șuetă pe holurile Universității sau la o bere, la Capșa. Regăsesc în el câte ceva din aura marilor mei profesori, rigoarea și fantezia, forța extraordinară de a se dărui, farmecul nobil al limbii române, savoarea conexiunilor, voluptatea de a asculta și cea de a fi ascultat. O stare de grație născătoare de spectacol.

Pe scenă sau în vise, Valeriu Moisescu este un spirit renascentist care ocrotește și întețește focul teatrului.

Valeriu MOISESCU

Gânduri

1965, Caragiale – Ionescu la Teatrul Mic

Doi mari dramaturgi români

În spectacolul nostru, spectatorii se vor întâlni cu doi mari autori dramatici români (pe Eugen Ionescu îl consider român nu numai prin origine, ci și prin formație), cu doi autori de valoare universală: unul „mult prea bine cunoscut" de noi – mă refer la I.L. Caragiale, altul prea puțin cunoscut – Eugen Ionescu.

Pe Caragiale îl cunoaștem atât de bine, aproape pe dinafară, îi cunoaștem fiecare intonație, fiecare virgulă, fiecare punct, fiecare gest, încât aproape nici nu ne mai punem problema că trebuie să-l cunoaștem, mulțumindu-ne doar să constatăm dacă-l recunoaștem sa nu, punând imaginea pe care am încerca să ne-o creăm astăzi despre opera sa față în față cu un prototip scenic ilustru și încercând să verificăm în ce măsură se calchiază pe imaginea inițială dată.

Pe Ionescu, marele public îl cunoaște din informații vagi, uneori contradictorii, în orice caz neconcludente pentru a se putea orienta cu ușurință în circuitul său de idei.

Cunoașterea unuia prin celălalt

În fața noastră stătea deci o sarcină grea – îngreuiată de ceea ce ne propuseserăm, și anume: să facem cunoștință cu un Caragiale necunoascut pentru ca apoi, prin el, să realizăm că Ionescu, sau cel puțin ceva din talentul său, ne este cunoscut mai demult. Într-un fel, să-i cunoaștem pe unul prin celălalt.

Spuneam că ne-am propus să facem cunoștință cu Caragiale și afirmația poate părea surprinzătoare pentru cei care-l cunosc dintotdeauna și definitiv.

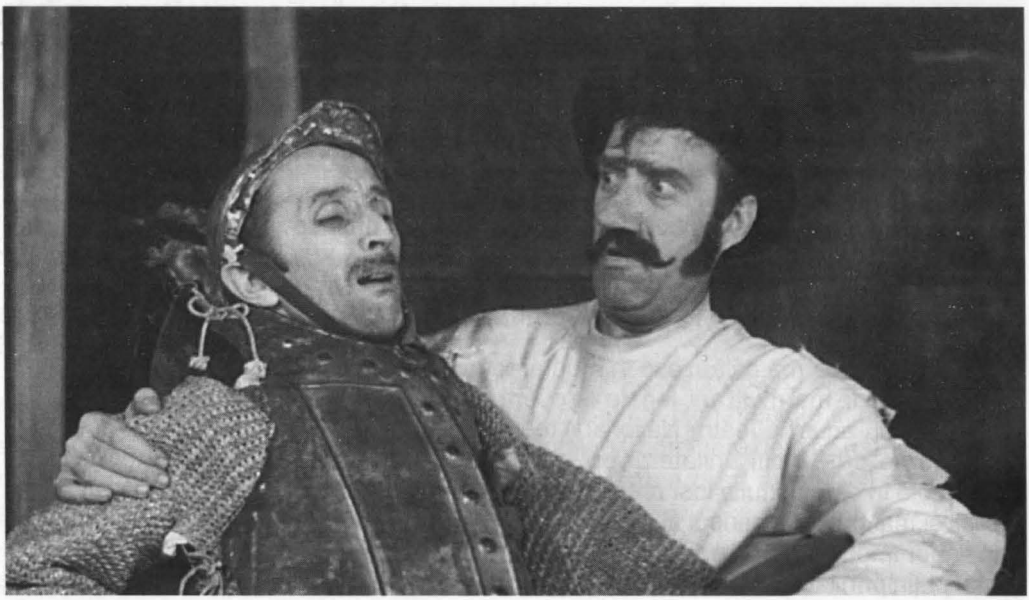
Trebuie să mărturisesc că deși opera lui Caragiale constituie una dintre marile mele pasiuni, nu am izbutit încă să o cunosc pe deplin. Asta pentru că ea îmi rezervă cu fiecare nouă lectură aspecte revelatorii, sensuri, idei, nuanțe și implicații surprinzătoare prin forța lor de sinteză, prin capacitatea de esențializare filosofică ce poate scăpa la prima vedere, uneori chiar la a doua, sau se poate acunde în spatele coloritului exterior ori al pitorescului cu orice preț. Că acest genial autor mi se pare de fiecare dată nou și insuficient explorat, se datorește faptului că opera sa, ca opera oricărui mare autor, nu este și nu poate fi o literă moartă zăcând în niște scoarțe respectuoase pe care o mână de bibliotecară conștiincioasă a scris: „Nu vă atingeți, aici zace un clasic!", ci, dimpotrivă, ea este vie, adresându-se direct percepției, inteligenței, sensibilității, gustului – într-o continuă înnoire. *(Contemporanul*, nr.11/12 martie 1965)

1970, *„D-ale carnavalului"*

Gândurile ce mă călăuzesc în montarea acestui spectacol izvorăsc dintr-o seamă de frământări de mai mulți ani, legate de opera marelui nostru scriitor. Sunt de părere că, în ciuda aportului adus de Teatrul Național la reevaluarea operei lui Caragiale, se mai păstrează deprinderea de a-i citi unilateral opera. A contribuit la aceasta o serie întreagă de spectacole în care textul a fost prezentat mai mult în funcție de rezonanța pur și simplu a replicii și mai puțin de sensul și profunzimea ei. Nu arareori Caragiale este înfățișat doar prin sonoritatea și hazul imediat, rezultat și el din lexic și dintr-o anumită culoare verbală, și mai puțin prin tălmăcirea profundă a unei lumi și a moravurilor ei. Caragiale trebuie citit

cu alți ochi, cu un ochi proaspăt, menit să descopere acele valențe altădată fie trecute sub tăcere, fie neîndeajuns valorificate. Există o distanță care pune sub tăcere o serie de efecte imediate, specifice epocii în care a apărut piesa, și dezvăluie în același timp perspective altor replici, pe atunci lipsite de efect. O seamă de fapte și acte care comunicau spectatorului de la data premierei piesei un comentariu – l-aș numi cotidian – nu mai operează astăzi. De altfel, faptele acelea nu se mai petrec, și este un lucru pe care regizorul nu are dreptul să-l ignore: faptele pe care le invocă autorul nu mai există. Ceea ce putem dezvolta noi astăzi este comentarea lor prin lumina scenică în care le punem. Din acest punct de vedere, ideea dominantă a montării piesei *O scrisoare pierdută* ar fi aceea a unui imens bâlci electoral; ideea de montare a piesei *D-ale carnavalului* n-ar fi alta decât un carnaval grotesc al acelei lumi etc. Și încă ceva: modul, să-i zicem ilustrativist, în care se jucau pe atunci piesele lui Caragiale – legat tocmai de ideea că faptele invocate se și petreceau în realitate – trebuie depășit cu ceea ce ne pune la dispoziție concepția înaintată despre teatru pe care o avem. Am despre spectacolul *D-ale carnavalului* o viziune în care toate culorile trebuie să apară mai violente decât de obicei. Ideea unei atare violentări mi se pare de altfel aplicabilă tuturor montărilor cu piese ale marelui nostru scriitor satiric; ea este de natură să sublinieze caracterul lor popular și, în același timp, să fie o dovadă a însăși universalității lor. Lumea din *D-ale carnavalului* va fi privită, așadar, în spectacol, ca într-o oglindă ce mărește. Ideea de grotesc va specula efectele de lupă aplicată asupra acestei lumi ce reprezintă, la drept vorbind, întreaga societate. În moravurile pâlcului de personaje, în chipurile scoase din lumea mahalalei se reflectă de fapt moravurile întregii societăți a vremii. Intenționez să imprim moravurilor comediei o tendință spre afectare, așa-zisă de lume bună, pentru că în realitate este vorba de o lume care copiază moravurile unei societăți. În ce privește costumația, mi-am propus să renunț – tocmai spre a sublinia caracterul popular al piesei – la masca de curte, de bal, și în scopul de a împinge, de a sublinia trăsătura grotescă, l-am făcut de pildă pe *Crăcănel* să apară vestimentat în Napoleon, pe *Mița Baston* – în Medee, rănită și gata să ucidă. Cu asemenea „dimensiuni" socotesc că ele devin în același timp și mult mai grotești. *(România Literară,* nr. 52/1970)

D-ale carnavalului, Teatrul Național din Craiova, 1969



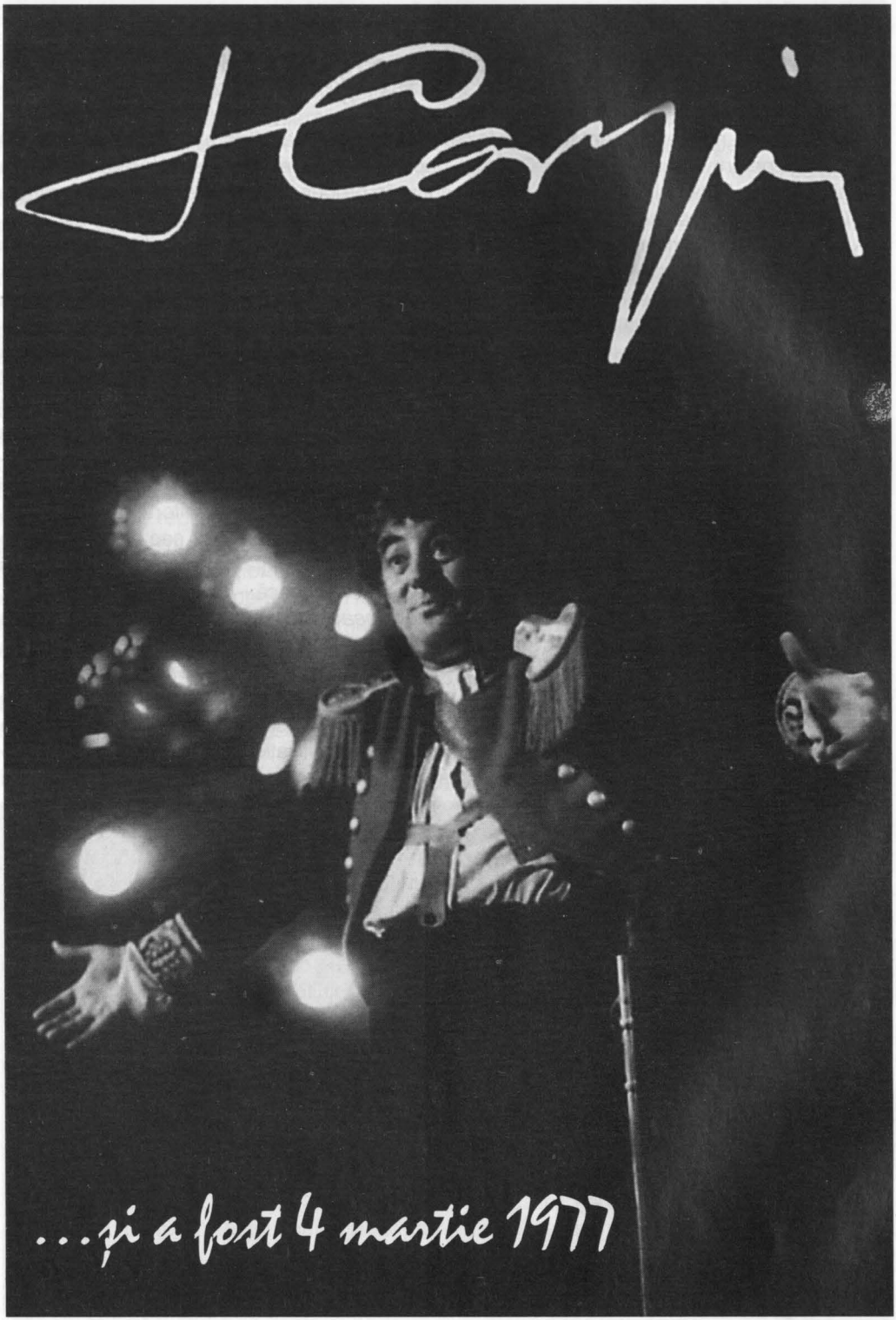
Ion CAZABAN

Un decor regizoral

După ce a montat de șapte ori *D-ale carnavalului,* frizeria lui dom' *Nae Girimea* nu mai are secrete pentru Valeriu Moisescu. De altfel, decorul făcut de el pentru spectacolul lui Mircea Cornișteanu, la Naționalul craiovean are precedent în propria sa montare de la Botoșani, din 1970, când colaborase cu scenograful Vasile Jurje.

Desigur, din „frizeria model" – cum scrie pe vitrină – nu pot lipsi oglinzile (îngrijorându-l pe *Nae* să nu fie sparte de damele violente!), nici scaunele turnante și toate cele necesare unui bărbier în treaba sa. Revedem și soba de tuci, măsurând spațiul ca un gât de girafă – sobă necesară în zilele friguroase ale carnavalului bucureștean. Firește, n-au fost omise băncile simple de așteptare, pentru eventualii clienți, nici lavoarul, căldarea și mătura, semn că *dom' Nae* ține la ordine și curățenie, așa cum *jupân Dumitrache* ține la onoarea de familist. Lămpile cu gaz sunt și ele la locul lor, dar n-am regăsit, e drept, de astădată, colivia cu pitpalac, aparatul de spălat pe cap sau tabloul „Scara vieții" care asigura un anumit pitoresc al ambianței. În schimb, decorul lui Valeriu Moisescu nu se mai mulțumește cu paravanul folosit alteori, ci ne deschide privirii camera de alături, dormitorul bărbierului cu patul de odihnă și, neîndoielnic, de amor – vizibil ca în *O noapte furtunoasă* (amintindu-ne că Mircea Cornișteanu nu ezitase să ne prezinte și dormitorul lui *Tipătescu,* într-una dintre montările sale cu *O scrisoare pierdută).* Un pat cu „design" senzual ondulat, cu așternut roz, o debara cu haine (lui *Nae* îi place să arate bine!), un gramofon cu pâlnie (lui *Nae* și lui *Iordache* le place muzica, mai ales manelele), un portret de țigancă – fac parte, foarte elocvent, din intimitatea fantelului de mahala. Inițial, casa lui *Girimea* se decupează evocator pe imaginea de fond a Bucureștilor de secol XIX. Se va lumina apoi și va căpăta culoare ca o scenă în altă scenă, ambele integral folosite pentru farsa cu încurcături și păcăleli care se va anima „allegro", atingând un crescendo teribil. Față de peisajul urban, de fundal static, ambianța tridimensională a frizeriei, adusă în plan apropiat, înseamnă mai mult decât o dispunere spațială. Distanța dintre cele două planuri – departe și aproape – va susține o semnificație temporală, intenția regizorului de a releva actualitatea comediei, accentuând-o însă cu referințe muzicale (permanent) și vizuale (în final) care modifică discutabil profilul mental al personajelor și surprinde cam superficial „orizontul de așteptare" al publicului de azi. Ornamentată cu steguțe tricolore, tapetată în roz – culoarea mult doritei veselii – sala de bal se rezumă la câteva mese și bănci necesare. Doar o canapea „stil", de salon – pripășită aici cine știe cum – se alătură unei lăzi cu sticle goale. O ciudată alăturare care marchează o diferență de mediu social, dar sugerează și o pretenție de „eleganță", satisfăcută, totuși, cu ceva! Mai este, iar, soba de tuci, racord cu spațiul anterior al frizeriei – element scenografic comun, persistent, care poate indica nu numai focul unei seri de iarnă, dar să conoteze focul pasiunilor dezlănțuite.

Așa cum o înțelegea, în vremea „reteatralizării", Toni Gheorghiu (câți mai știu cine a fost acest mare creator?), scenografia lui Valeriu Moisescu este un exemplu de „regie a locului de joc". În fereastra frizeriei, în care se văd înainte de a-și face intrarea, personajele apar frecvent ca în rama unui tablou, fixând astfel portretul lor scenic. Fereastra de la dormitor servește, în caz de urgență, pentru intrări și ieșiri ferite, pe când ușa se deschide adesea vertiginos, sub presiunea unui du-te-vino formidabil. Clopoțelul ei însoțește sonor, amuzant, contrastant prin delicatețea lui, ceea ce se petrece cu maximă violență. În sala de bal, mesele pot oferi spații de confruntare *(Pampon – Crăcănel).* Tot acolo, sunt scări cu balustrade albe care coboară undeva, la demisol, amplificând acest v-ați ascunselea repetat al personajelor, dispărute de parcă au intrat în pământ! Așa cum trebuie, decorul facilitează mișcarea trepidantă până la nebunie, permite reliefarea interpreților în acțiune și, totodată, vorbește clar și precis despre nemuritoarea lume caragialeană.


Caragiu
...și a fost 4 martie 1977

Întâlnire cu Toma

(Teatrul „Bulandra" – 4 martie 2002)

Ion Caramitru:

„Portret de fum"

Ce se poate spune despre un actor? Că a jucat bine, că a făcut multe roluri, că în perioada lui de grație a fost cel mai bun, că a avut și căderi, că a avut și probleme sufletești, că nu i-a mers bine în familie, că l-a lovit și cutremurul. Poți să spui orice. Nu poți să spui însă ceea ce a avut el în minte, în suflet, seară de seară, noapte de noapte, când scria poeziile pe care le-am descoperit mai târziu și din care începe să se încropească un personaj pe care nu l-am cunoscut, când, din amintirile noastre, câte le avem, mai putem să desenăm încă o trăsătură a acestui portret de fum, pentru că numai de fum mai poate fi și, în același timp, să ne pară rău că a rămas atât de puțin de pe urma lui. Ceea ce rămâne, totuși, în urma lui Toma Caragiu este că la răscruce de timp și de destin a fost unul dintre actorii puțini care au purtat ambele măști ale teatrului, masca râsului sau masca plânsului, cu aceeași decență și cu aceeași forță.

Matilda Caragiu:

„Ne e dor de tine..."

Nu știu dacă aș putea să spun „mă bucur" în această împrejurare și, totuși, am să spun: mă bucur că sunteți astă-seară atât de mulți, așa cum și-ar fi dorit Toma. Sunteți colegii lui dragi, familia, studenții, tinerii, toți admiratorii lui. Sunt convinsă că și el este aici, cu spiritul lui ghiduș, ludic, ca un *Puck* care umblă pe undeva să ne încurce, să ne spună cine știe ce, să mă-ncurce pe mine, că-i plăcea să mă cam încurce, să-mi pierd șirul, poate. Dar dumneavoastră mă veți ierta, pentru că nu eu sunt de vină. El este cu noi și poate nu numai că vrea să ne încurce, dar poate că vrea să ne întrebe: „Ce căutați voi toți aici?" Răspunsul ar fi foarte simplu: ne este dor de tine...

Rodica Tapalagă:

„A plecat ca o mare taină nedezlegată"

Unul dintre marile privilegii pe care le are un actor este și acela de a putea vorbi despre un coleg ca despre o mare bucurie, cu mândria de a fi contemporan cu un om atât de special, de misterios. Toma a plecat ca o mare taină nedezlegată. O taină care ne tulbură și acum. Și fiecare mărturie a oamenilor foarte apropiați de el, poeziile lui ne surprind pe noi, cei care speram că îl cunoaștem în *viața* asta care există, de fapt, lângă viață.

Amintirea lui, care ne copleșește mereu și, paradoxal, a început să ne și bucure, e legată, în primul rând, de talentul lui uriaș, absolut fabulos. Un om unic, un amestec de farmec, brutalitate, gingășie, moralitate intransigentă; a fost o arzătoare conștiință civică. Mă întreb care ar fi fost conduita lui în timpurile pe care le trăim acum, când noi, cei, cândva, corupți de idealuri, încercăm să descifrăm această nouă ecuație, cu foarte multe necunoscute, în care existența noastră – mă rog, ce-a mai rămas din ea – se silește să intre.

Victor Rebengiuc:

„Forța de a-ți învinge reputația"

Lucrul deosebit pe care l-am învățat de la el e forța de a-ți învinge reputația. Avea o reputație nemaiîntâlnită de actor comic. Și, cu toate astea, spre sfârșitul vieții, a jucat roluri tragice. Simpla lui intrare pe scenă declanșa aplauze din partea publicului care aștepta să râdă. El avea forța să stingă aceste aplauze și să joace rolul tragic, obligând în felul acesta publicul să gândească și despre el, ca actor, și despre viață, și despre teatru, altfel decât până atunci.

L-am cunoscut personal când filmam *Pădurea spânzuraților*. Eram amândoi la Buftea, într-o cabină, așteptând să fim chemați pe platou și discutam. Era perioada frumoasă, fastă pentru scenă a anilor '64–'65. Din păcate, n-a ținut prea mult. Penciulescu se lupta să înființeze un teatru: Teatrul Mic. El l-a înființat, nu Dinu Săraru! Eram, deci, în cabină, vorbind despre asta. I-am spus că Penciulescu m-a invitat acolo și pe mine și i-am cerut sfatul: „Du-te, domnule, du-te! Dumneata cu Poldi Bălănuță și George Constantin cu Olga Tudorache sunteți cele două cupluri extraordinare ale Teatrului Mic. Du-te!", mi-a răspuns. A mai trecut puțin timp, ne-au chemat pe platou, am făcut o repetiție, era și Liviu Ciulei, căruia i-am spus că vreau să plec. Și atunci a sărit Toma: „Da' ce să cauți dumneata, domnule, la Teatrul Mic?"

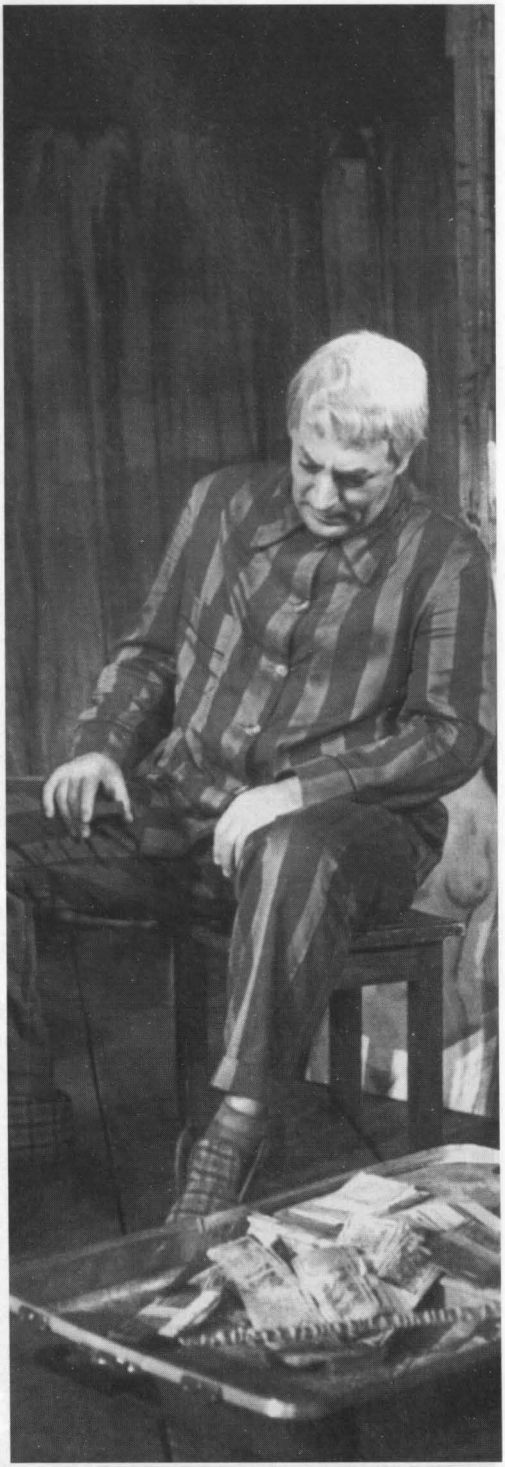
Florian Pittiș:

Țigara de foi pentru Toma

Au trecut exact 25 de ani. Ora 21:20 ne-a prins aici, împreună.

În noaptea aceea, „patrioții" Teatrului *Bulandra* s-au adunat și i-au trecut în revistă pe toți cunoscuții noștri. Despre Toma, nu se știa nimic. Din acel moment, câțiva dintre noi n-au mai plecat de acolo. Pino Caramitru a stat în fața blocului până când Toma a fost descoperit. Atunci eram certat cu Pino, nu ne vorbeam de câțiva ani buni. Ne-am întâlnit la cimitir, la Bellu, la catafalc. Ne-am privit și ne-am îndreptat, în aceeași clipă, unul către celălalt, cerându-ne amândoi iertare. Pino a făcut un gest superb. A băgat mâna în buzunar și a scos țigara de foi cu care-l aștepta pe Toma, dacă l-ar fi prins în viață, și mi-a dat-o mie. Am adus-o. Din acel tragic moment am învățat că există lucruri atât de grave și atât de importante, iar în fața lor toate orgoliile și ambițiile noastre sunt mărunte și ridicole.

Nu pot să închei decât folosind o replică ușor adaptată dintr-o piesă în care a jucat el: „Toma, ce frumos, ce mândru sună acest nume!"



Toma CARAGIU în *Meteorul* de Dürrenmatt, Teatrul „L.S. Bulandra", 1968.

Marioara VOICULESCU

„Am iubit teatrul"

Am iubit teatrul și-l iubesc cu o pasiune supraomenească. Dacă m-ați întreba însă ce prefer, spectacolul sau repetițiile, v-aș răspunde fără ezitare. Repetițiile. Aș fi dorit să repet o viață întreagă și să nu joc în fața publicului niciodată. Astfel, cred că se explică faptul că sunt veselă în repetițiile prime, îngrijorată și teribil de tulburată când se apropie premiera și tristă când joc.

Când repet, caut, scormonesc, realizez vieți, stări sufletești. Le pot schimba, le pot da diferite forme, mii de vieți, mii de forme, mii de realizări. Pe câtă vreme când joc, aluatul e turnat în formă. Totul e definitiv închegat, aș putea spune, răcit. Odată aluatul turnat în fața publicului în ultima lui formă, e întocmai unei scrisori puse la cutie, trecute prin pecetea poștei și pe care nici o putere din lume nu o mai poate opri de a ajunge la destinație, fie că e pe placul celui care primește sau nu. Nici chiar repetițiile ultime nu-mi sunt dragi, atunci intervine îndoiala. Fiece frază căutată și, pare-se găsită, ți se pare goală, seacă. Îți blestemi fiece atitudine, fiece pas, fiece intonație.

Ai impresia că ești închis în propria ta creație ca într-o cameră cu uși duble de fier și în care, oricât ai bate cu pumnii, nimeni nu te aude. Ești definitiv închis în creația ta, pe care o detești cum îți detești neputința de a fi făcut mai bine.

Pe câtă vreme, repetițiile... Ce beție! Ce bucurie!

În fiecare zi găsești ceva nou. O intonație nouă răzbate din fundul sufletului tău. Emotivitatea ta s-a lipit profund de câte o frază.

Ai ajuns să suferi sincer în timpul unei pauze. Ceea ce ieri spuneai cu glas tare și repede azi îl încerci încet, rar, căci lacrima care-ți umezește ochiul te-a făcut să dai adevăratul sens și ton acelei fraze.

A doua zi începi din nou și în alt colț al rolului ai să găsești alte intonații și, astfel, încet-încet, pe zi ce trece, rolul ia ființă, personajul crește, devine o ființă vie, palpabilă. Îl port în mine și cu mine, pe stradă, acasă, când mă îmbrac, când mă pieptăn, când mănânc. Nu se vede rolul în „afara" mea (pentru cei care nu trăiesc în preajma mea). Nimic din ființa mea nu e schimbat. Îl port însă în suflet, în creier, îl visez, îl văd suferind în mine, însă nu sub forma mea, ci sub forma lui și, ca două imagini fotografice, sufletul lui se suprapune sufletului meu și, în seara spectacolului, facem una și aceeași ființă.

În zilele în care joc se întâmplă cu mine un freamăt ciudat. S-ar părea că eu nu mai sunt eu, cea din toate zilele. Pare că mă înlocuiesc pe mine pentru ca, în ochii celor printre care trăiesc, să fiu aceeași. Eu însă mă simt, cum să spun, „de passage", un automat care trebuie să facă sumar anumite gesturi, să înfăptuiască anumite îndatoriri.

Acel eu pe care-l vede lumea e cineva pe care l-am împrumutat pentru a-mi ține pasager locul, numai pentru ziua aceea.

Sunt în viață ca în concediu. Ca și când eu, cu un interes foarte relativ, țin locul propriei mele persoane până când mă duc seara la teatru. Ce păcat că nu știu să scriu ceea ce simt, astfel că, cei care mă citesc sunt nevoiți să mă completeze cu inteligența lor.

Seara intru în cabină tăcută, ca de obicei. În aparență, foarte calmă, foarte liniștită, neplictisind pe nimeni și nebruscând sub nici un motiv personalul care mă îmbracă.

Croitoreasă mea însă știe că înaintea spectacolului trebuie să tacă, să mă lase liniștită.

În timp ce coafeza mă piaptănă, eu mă imaginez și, în acest timp, îmi zic o dată din memorie întreg rolul, pronunțând bine fiece cuvânt.

Vin la teatru devreme, căci nervii mei nu suportă graba.

Mă pregătesc să intru în scenă, cum se duceau în timpul lui Christos credincioșii să se roage prin scorburile copacilor.

De câte ori intru în scenă în actul I, deși nu mai am emoțiile premierei, am palpitații sau, din nenorocire, fiziceşte, inima îmi este foarte nervoasă. Simt un fel de opresiune și fac temperatură, câteodată până la 38°. Pe măsură ce joc însă, uit totul, mă ușurez suferind și plângând durerile femeii pe care o joc și astfel trece actul I, al II-lea și, la al III-lea, sunt în plină dramă . Ființa mea e mai ușoară presimțind că procesul e pe sfârșite, întocmai ca o mamă în momentul nașterii, când e pe cale să-și termine chemarea.

După spectacol simt o mare ușurare. Încep să fiu guralivă foc. Râd, sunt veselă, mi-e foame, vreau să am ființe dragi sau prietenoase în jurul meu. Redevin eu cea „permanentă". Îmi reiau locul între ai mei, îmi văd serios de ce trebuie să fac și aceasta până la spectacolul următor, când povestea se repetă.

Îmi dau seama azi că tot acest zbucium se datorește marelui respect ce-l am față de public.

Mă tem de el pentru că-l respect. Doresc să-i plac nu din orgoliu, pentru că nu sunt deloc orgolioasă. Sunt ambițioasă. Da, sunt chiar foarte ambițioasă, orgolioasă însă, nu!

Și, ca să termin, mi-aduc amite o frază a lui Sacha Guitry: „Je ne joue pas pour m'amuser."

(fragment din volumul în pregătire *Memorii: MARIOARA VOICULESCU*, supliment al revistei noastre)

Ionel Teodoreanu despre Aurel Ion Maican la 2 decembrie 1930

A înscenat următoarele piese: *Cucoana Chirița în provincie* și *Kir Zuliaridi,* din literatura dramatică originală, iar din literaturile străine: *Frații Karamazov, Cămila trece prin urechile acului, Omul care și-a schimbat numele, Familia Schimek, Nyu* și *Cartoforii.* Trăsătura fundamentală a domnului Maican este marea sa energie creatoare, dublată de darul înnăscut al dominațiunii, datorită căruia își impune voința sa utilă, nu prin strigăt, nu prin amenințare, ci printr-un imanent prestigiu celor pe care-i conduce, adică actorilor și oamenilor de scenă.

Pentru a defini amploarea și armonia calităților domnului Maican, voi examina pe rând două aspecte cardinale ale activității sale:

1. Activitatea pur intelectuală, care prezidă la conceperea sincronică a planului de interpretare și realizare plastică a unei piese, adică ritm scenic și decor scenic, îmbinate organic;

2. Și activitatea arhitecturală, adică punerea în practică, obiectivitatea schematizărilor intelectuale, verificarea valabilității lor prin confruntare cu realitatea.

1) Activitatea pur intelectuală

Această activitate, aș numi-o de birou, este prealabilă celeilalte. Ea constă, dintâi, în lectura piesei respective. Spre deosebire de lectorul obișnuit, care cetind o piesă de teatru o apreciază în bine sau rău, ca pe-o nuvelă dialogată, ca pe-un roman dialogat, – directorul de scenă înnăscut, cetind o piesă de teatru, trebuie *să o vadă,* adică, concomitent cu prețuirea valorii ei literare, să aibă viziunea necontenită a desfășurării ei scenice. Cu alte cuvinte, spațiul în care se desfășoară o piesă de teatru cetită de un lector obișnuit e psihic, e mintea sa; pe câtă vreme directorul de scenă, în ipostază de lector, transpune piesa cetită, pe măsură ce o descifrează, pe o scenă de teatru, construită mintal, ad-hoc. Așadar, lectorul obișnuit, cetind o piesă, are o atitudine receptivă, înregistrând numai valoarea ei literară, pe câtă vreme directorul de scenă, cetind o piesă, aduce un aport activ, creator, transformând imaginativ vorbele și gesturile textului în viziuni scenice: adică *construiește*

spaţial şi dinamic, ceea ce receptează intelectual. După cum absolventul de conservator, care a făcut armonia şi contrapunctul, poate ceti un text muzical, pe care-l presimte în măsura în care mintea sa poate exprima îmbinările de note ale textului, pe câtă vreme şeful de orchestră, cel înnăscut, cetind un text muzical îl şi *aude* cântat de toate instrumentele orchestrei cuprinse în imaginaţia sa creatoare, lectura textului, pentru el, având valoarea unei prime interpretări instrumentale.

Această primă operaţiune, a lecturii unei piese de către un director de scenă şi a concomitentei ei reprezentări imaginative, învederează două categorii de reacţii, două categorii de interpretări ale textului, – şi din aceste două categorii derivă două tipuri de directori de scenă: tipul subiectiv şi tipul obiectiv epic.

În această privinţă, de altfel, aceste două tipuri de directori de scenă reeditează două tipuri de creatori artistici: cei lirici şi cei epici. Cei epici sunt animaţi de o mişcare centrifugă, adică evadează din ei înşişi în realitate, pe care o exprimă – cu sufletul lor, în viziunea lor – dar supunându-i-se, dându-i-se întâietate, sufletul lor fiind numai forţa motrice, iar realitatea exterioară, vehicul purtat de această forţă deservantă.

Astfel şi directorii de scenă. Cei subiectivi, ca şi Procust, imprimă piesei citite o diformare adecvată cadenţei lor sufleteşti; aceştia nu caută să exprime piesa în interpretarea pe care i-o dau, ci caută să se exprime pe ei, debitul lor sufletesc. Ei adaptează o piesă de teatru la unicul lor tipar scenic.

Cei obiectivi, dimpotrivă, cetind o piesă, imprimă sufletului lor o diformare adecvată cadenţei sufleteşti a piesei; ei caută să exprime cât mai veridic piesa cetită, prin sufletul lor, prin viziunea scenică pe care piesa o provoacă în ei. Aceştia se adaptează la *obiect,* nu adaptează, ca cei dintâi obiectul la subiect.

De asta directorii de scenă obiectivi sunt diverşi, pe când cei subiectivi sunt monotoni – oricât de străluciţi –, fiind limitaţi la un singur gen de reprezentare scenică.

De asta, cei subiectivi nu sunt utili scenei decât atunci când piesa pusă de ei în scenă *coincide* cu ritmul lor sufletesc, când seamănă cu ei, pe câtă vreme cei obiectivi sunt mereu utili scenei, fiindcă se pot adapta la orişice fel de piesă.

Evident, ca şi în literatură, obiectivitatea şi aici înseamnă un punct de evoluţie mult mai avansat decât subiectivismul, lirismul fiind o caracteristică a individului adolescent şi a colectivităţii tinere, neevoluate, pe câtă vreme obiectivismul fiind o caracteristică a individului matur şi a societăţii evoluate. Căci lirismul presupune, aproape exclusiv, o reacţie pur sentimentală, pe câtă vreme obiectivismul implică şi o reacţie sentimentală, dar cenzurată sever de o clarvăzătoare ponderatoare reacţie intelectuală.

Domnul Aurel Maican este un director de scenă care incarnează şi ilustrează tipul epic obiectiv.

În activitatea sa artistică preliminară – viziune concomitentă cu lectura piesei – domnia-sa a dovedit o elasticitate sufletească, un dar de adaptare la ritmuri deosebite, la atmosfere deosebite, o intuiţie adâncă scormonitoare, a unor discipline artistice extrem de variate. Această însuşire de esenţă obiectivă îi dă putinţa să conceapă mereu altfel – adaptându-se la obiect, adică la esenţa textului – piese diametral opuse, cum ar fi *Coana Chiriţa în provincie* sau *Kir Zuliaridi* pe de o parte, şi *Fraţii Karamazov* sau *Omul care şi-a schimbat numele,* pe de altă parte.

Sunt nevoit să mă opresc asupra acestui aspect al personalităţii şi activităţii domnului Maican, nu numai fiindcă e util pentru definirea valorii sale artistice, dar şi din pricină că obligaţiunile noastre de director al Teatrului ne îndeamnă să verificăm – şi din punct de vedere bănesc cât şi estetic – proiectele de interpretare şi realizare

plastică, așa cum sunt concepute de directorul de scenă în cabinetul său. Așadar, împărtășindu-ni-se de către domnul Aurel Maican viziunile scenice care întovărășeau lectura unui text dramatic, viziuni sintetizate într-o concepție asupra spectacolului proiectat, – am putut constata această obiectivitate care îl definește ca director de scenă și care îl onorează artisticește.

Însușirile care îi dau posibilitatea acestui gen de fericite reacții și creațiuni sunt următoarele: vie și profundă *inteligență* întregită de acel fenomen, numit de estetica germană „Einfühlung", adică nu numai priceperea rațională, dar și intuire a fenomenului artistic sau fenomenului social, printr-un fel de penetrațiune subconștientă, caracteristică artiștilor dotați; apoi, *reală cultivare artistică,* nu numai în plan literar, dar și în istoria civilizației popoarelor, și în psihologie. Apoi un mare *debit imaginativ* care-l face să soluționeze prompt și just cele mai dificile probleme tehnice; apoi *un bun-simț artistic* care-l face să selecționeze cele mai adecvate soluții pe care i le propune inteligența și imaginația sa; apoi un dar de a echilibra concepțiunile „în abstract" cu mijloacele practice de realizare pe care i le pun la îndemână condițiunile speciale ale teatrului pe care-l servește; acest dar, însă, presupune o însușire prealabilă pe care domnul Maican o are foarte dezvoltată, anume diagnosticul artistic asupra posibilităților unui actor, însușire care prezidează la distribuția rolurilor într-o piesă.

Acestea sunt constatările pe care le-am făcut asupra activității pur intelectuale a domnului Maican, activitate consemnată în cadrul prealabil al muncii de birou.

Rezumând cele de mai sus, conchid că *domnul Aurel Maican dovedește un complex de calități intelectuale, care fac din domnia sa, din punct de vedere conceptual, un strălucit director de scenă.*

Trecând acum la al doilea aspect al personalității și activității domniei-sale, anume al activității și al realizărilor practice, aspect a cărui analiză va avea rostul să verifice eficiența calităților conceptuale, afirm dintr-un început că domnul Maican realizează un impecabil echilibru.

Desigur că un director de scenă poate arăta eminente calități în conceperea mintală și pe hârtie a punerii în scenă – în munca de birou –, pe care calități să nu le poată valorifica îndestulător, sau chiar deloc, în activitatea sa practică. Acest deficit, dovedit tocmai în clipa când trebuie să păşească de la concepție la înfăptuire, poate anula cele mai strălucite calități intelectuale, căci aceste calități pot fi o condiție a realizărilor practice, dar nu le pot înlocui.

Sunt generali culți, inteligenți și echilibrați, care pot face o admirabilă critică și analiză a unui război, a unei teme strategice la o conferință – sau care pot soluționa ireproșabil un război teoretic –, dar care nu pot conduce, măcar corect, o luptă reală. Evident că în această ipoteză sunt incomplet înzestrați, și deci proști militari, fiindcă nu pot corespunde scopului, finalității meșteșugului sau artei militare.

Tot astfel și cu cele două activități ale directorului de scenă. Oricât ar fi de superiori în activitatea conceptuală, sunt inutili, dacă activitatea practică – finalitatea – n-o poate întregi victorios pe cealaltă.

Și din acest punct de vedere, al realizărilor practice, domnul Aurel Maican a dovedit că e superior înzestrat. În primul rând, are darul înnăscut al dominațiunii. Acest dar nu-l capeți: îl ai sau nu-l ai. Unii oameni posedă o virtute psihologică analogă cu aceea a magnetului: exercită o atracție irezistibilă asupra semenilor lor, care, chiar dacă nu le sunt subalterni prin rang social sau funcțional, îi ascultă – prin aceasta cei dintâi sunt predestinați „conducerii" și ceilalți ascultării. Această virtute, acest ascendent firesc,

e datorat desigur unei personalități proeminente, precum și permanenței unei voințe vibrante, care învinge fără luptă, prin simpla conștiință pe care o au ceilalți despre prezența ei invincibilă. Domnul Aurel Maican are și proeminența personalității, și tensiunea voinței: de aceea poate domina fără efort aparent. Dar domnia sa mai are încă o calitate, convergentă cu cele de mai sus, pentru dominațiunea artistică, fără de care un director de scenă nu poate menține disciplina și ascultarea actorilor. Domnia sa cunoaște perfect piesele pe care le pune în scenă. Memoria și munca îl fac să fie stăpân mereu pe întregul text al tuturor rolurilor, având în discuțiile contradictorii cu actorii-interpreți avantajul unei perspective mai vaste, deci mai complete, decât a interpreților, ceea ce îl face să *o impună logic rațional nu arbitrar.* Aceste însușiri îi dau putința să conducă în așa fel munca delicată și grea a repetițiilor, mai ales considerând susceptibilitatea vibratilă caracteristică actorilor, încât ascendentul său personal să poată menține disciplina fără de intervențiile directorului și fără sancțiunile legii.

Apoi, în repetiții, domnul Maican a dovedit superioare aptitudini pedagogice duse chiar până la înălțimi artistice. Domnia sa nu numai că știe să explice, clar și simplu, textul piesei, înlăturând erorile de interpretare persuasiv pentru actorul respectiv, dar domnia sa, depășind planul explicațiunii verbale, știe să exemplifice ceea ce spune, jucând în fața actorului rolul, așa cum îl vede. Așa că, din acest punct de vedere domnul Maican este ca acei șefi de orchestră care nu se mulțumesc numai să semnaleze executanților erorile, dar, știind să cânte din toate instrumentele, arată violonistului, de pildă, cântând din vioara lui, cum trebuie să cânte, flautistului de asemeni, și mai departe – critica lor nefiind numai negativă, adică semnalând ce nu trebuie să facă, ci fiind creatoare pozitivă arătând cum trebuie să se facă.

Aceste complex de calități și aptitudini e amplificat de rara putere de muncă a domnului Maican. Am constatat, în unele zile, că domnul Maican a lucrat câte 15–20 ceasuri neîntrerupt, mâncând pe fugă, în timp ce participa activ la o repetiție sau făcea însemnări pe textul piesei care urma să fie pusă în repetiții.

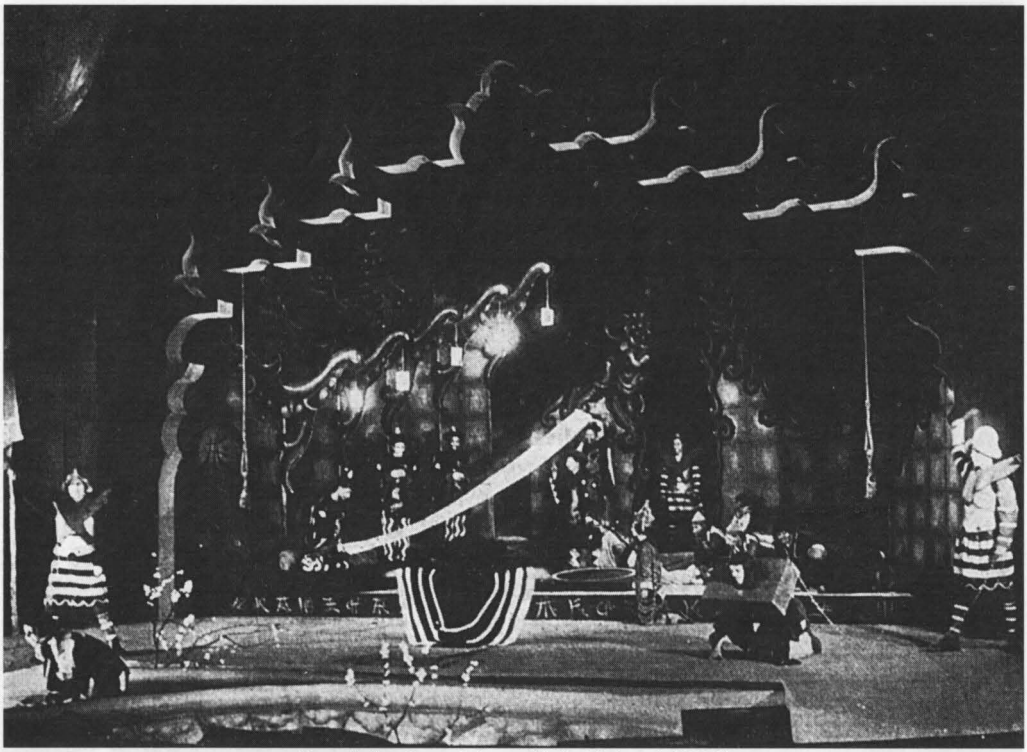
În afară de această putere de muncă, am mai constatat că domnul Maican este înzestrat cu o răbdare, cu o stăpânire nervoasă, caracteristică numai celor înzestrați cu un mare echilibru sufletesc. De pildă, am asistat la situații în care domnul Maican a repetat o scenă de 20–30 de ori, calm aparent, fără să trădeze enervări dăunătoare disciplinei – ca să poată izbuti să rectifice o eroare îndărătnică de interpretare.

Și a izbutit – în măsura în care mecanismul uman e perfectabil prin sfat, exemplu și răbdare.

Trecând de la activitatea repetițiilor la activitatea spectacolului propriu-zis pe scenă, am mai constatat la domnul Maican o stăpânire perfectă a tehnicii scenice, o sistematizare industrioasă a muncii oamenilor pe scenă, o mare prezență de spirit în situațiunile cele mai neprevăzute care se pot ivi oricând în cursul reprezentațiilor, amenințându-le reușita, precum și *un devotament pentru interesele teatrului care depășește cu mult obligațiile contractuale,* dovedind respect religios pentru artă, respect dus până la fanatism.

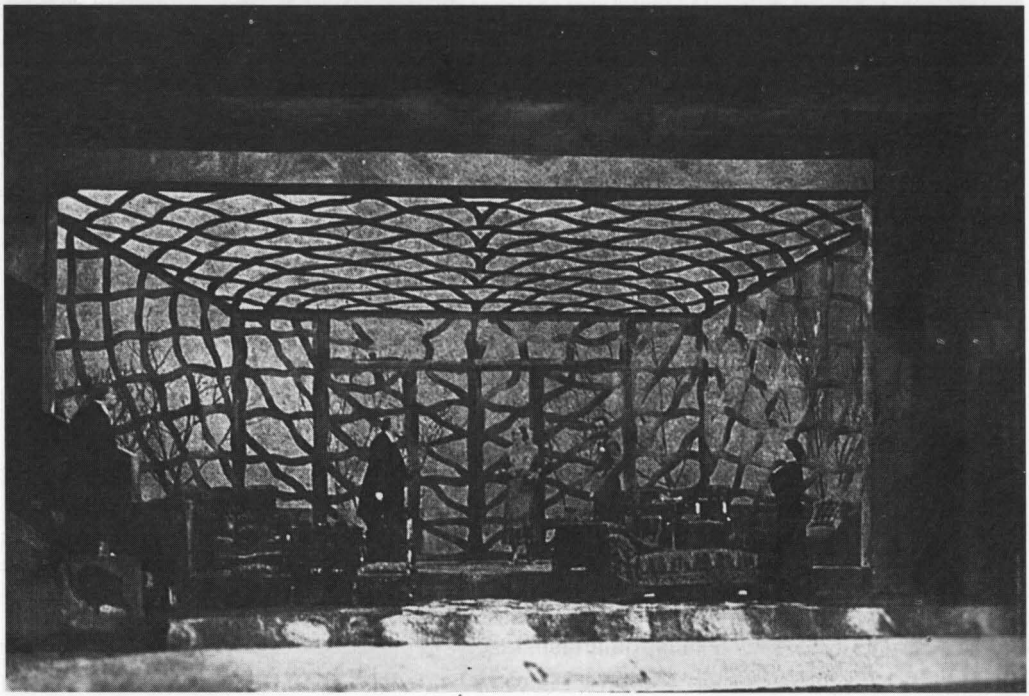
Grație muncii sale, pusă în slujba unor astfel de calități, domnul Aurel Maican a izbutit prin activitatea domniei sale să ridice vizibil nivelul artistic al Teatrului Național din Iași. Domnia sa a izbutit să facă înscenări care pot sta cu cinste pe scena unui teatru occidental, și a mai izbutit să valorifice la maximum potența artistică a actorilor acestui teatru.

Adiționând constatările de mai sus, trag concluzia că, din toate punctele de vedere, Teatrul Național din Iași este debitorul domnului Aurel Maican.



Scenă din *Cercul de cretă* de Klabund (1931)

Scenă din *Femeia care și-a cumpărat bărbat* (1931)



Sandu TELEAJEN:

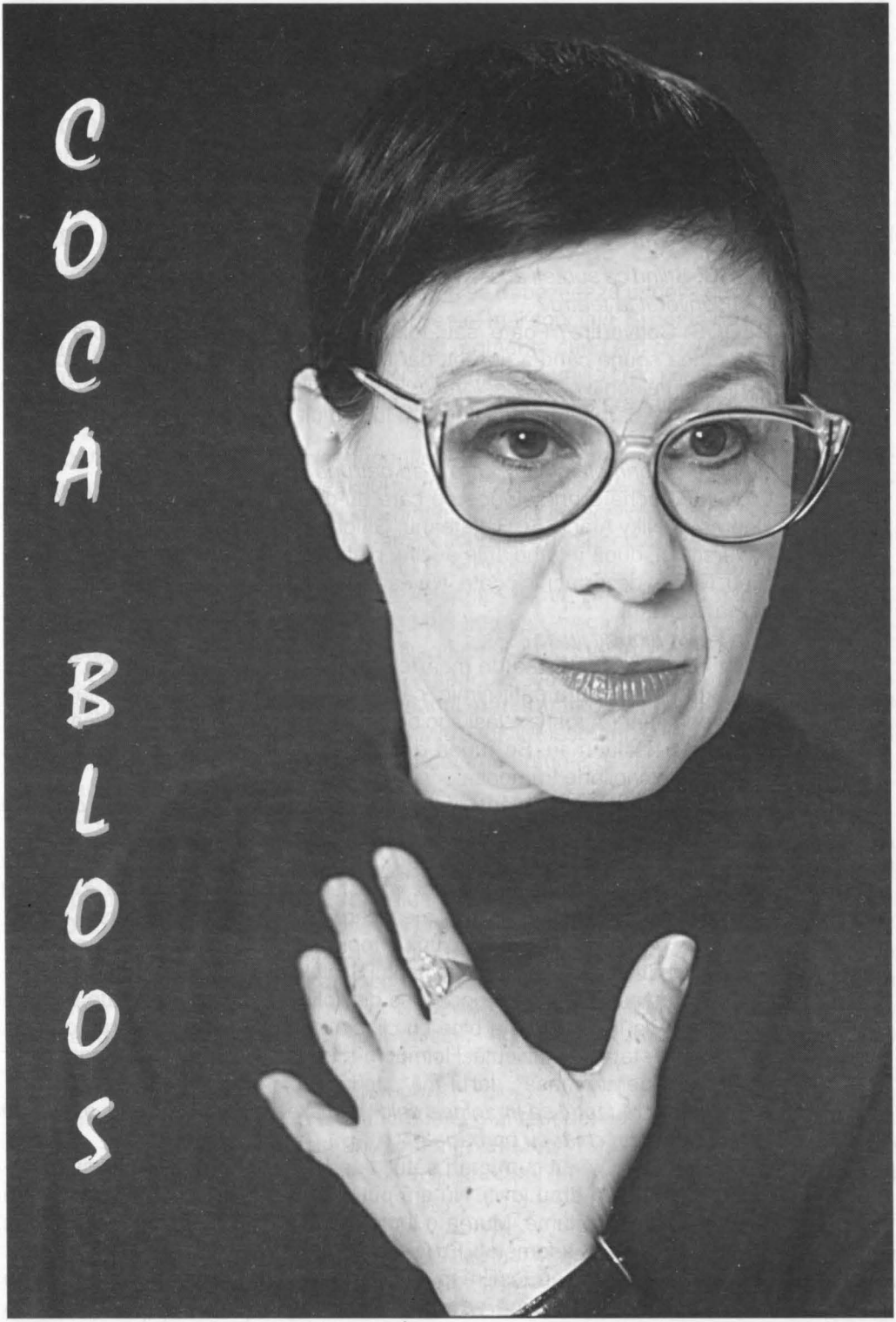
Cândva la Iași

În stagiunea 1929–1930, directorul Iorgu Iordan hotărăște schimbarea sistemului punerii în scenă a pieselor de către societarii de cl. I-a, angajând ca director de scenă al teatrului pe Aurel Ion Maican, fost director de scenă la teatrele: «Popular», «Cernăuți» și «Chișinău». Îndrăzneț, stăpân pe o experiență bogată și în succese și în înfrângeri, convins că teatrului românesc în general îi trebuie aer proaspăt prin înnoirea mijloacelor de realizare tehnică, iar în provincie prin închegări de ansambluri omogene, protagoniștii, aici, fiind în număr redus, noul direct de scenă schimbă complet menirea de joc și de montare a Teatrului ieșean. Din 1929, scena ieșeană a deschis larg porțile, tuturor înscenărilor cu rezultate durabile experimentate pe scenele celor mai moderne teatre din Apus. Cadrului mărginit la trei pereți de odinioară i-a luat locul un circular și perdele negre, în spațiul cărora sunt jucate piesele, fie în stilizări plastice fie în siluete valorificate prin jocul reflectoarelor. Prosceniul, care a înlocuit vechea rampă, stabilește o caldă legătură între actor și spectator, vechile rivalități și plafoane aproape au dispărut [...]

Stagiunea 1930–1931, aduce și în viața Teatrului Național din Iași ca în aceea a tuturor teatrelor din țară, o profundă schimbare. Legea de organizare a teatrelor, așa-numita Lege „Lapedatu", care înlocuise încă dela 1926 vechea lege „Haret", e abrogată. Ministerul Artelor fiind desființat, teatrele sunt trecute la Ministerul Muncii, Sănătății și Ocrotirilor Sociale, iar funcționarea lor e încadrată într-o nouă Lege numită: „pentru organizarea pe baze autonome a Teatrelor Naționale și Operelor Române". Se schimbă complet componența comitetelor de conducere; artiștii sunt acum angajați cu contracte individuale ca înainte de 1878; se prevăd norme noi de selecționare, vechile grade de stagiari și societari dispar; salarizarea se face pe baze de foi calificative; pensionarea artiștilor are procedee mult mai simple și mai rapide. Profesorul Iorgu Iordan. demisionând, sarcina transformării Teatrului Național ieșean în „Regie Autonomă" revine, tânărului romancier moldovean *Ionel Teodoreanu,* numit director la 1 August 1930. Conducerea „Regiei Autonome a Teatrului Național din Iași" se face acum de noul director, ajutat de un consiliu de Ad-ție compus: din Mihail Sadoveanu, Petru Bogdan, Iorgu Iordan, Ilie Florescu, Demostene Botez, Al. O. Teodoreanu, Aurel Ghițescu, I. C. Damira și Const. Hindei, administratorul teatrului. Din acest consiliu o parte dintre membri alcătuiesc și Comitetul de lectură menit să fixeze repertoriul stagiunilor în curs. [...]

Începută la 8 Octomvrie a.c. cu înscenarea a zece „schițe" de I. L. Caragiale, stagiunea 1932–1933 e pornită pe o lungă serie de biruinți. *Infernul* de K. Bramson; *Cadavrul viu* de Lev Tolstoi, *Mireasa din Tărăscău* de Otto Indig, *Sosesc diseară* de Tudor Mușatescu; *Anuța* de Lucreția Petrescu, s-au jucat cu un succes surprinzător față de vremurile de acută criză economică prin care trecem. Îndeosebi *Cadavrul viu* și *Mireasa din Tărăscău,* jucate fiecare câte două săptămâni în șir cu o medie de rețetă serală de 15.000 lei, dovedesc nivelul superior de evoluție al Teatrului ieșean atât prin calitatea artiștilor săi cât și prin destoinicia celor doi conducători: directorul Teatrului, Ionel Teodoreanu, și directorul de scenă, Aurel I. Maican. Jocul actorilor ieșeni prin faptul modernizării repertoriului și al înscenării de piese nejucate în țară, marchează un inedit în creații, inedit pe care însăși vârsta actorilor, – majoritatea nu au împlinit 40 de ani – ne face să-l socotim simptomatic. El va urca, cu siguranță, actuala generație pe culmile ce vor marca o epocă nouă, epocă sortită să rămână hotărâtoare în evoluția Teatrului moldovenesc. În cei 4 ani ai ultimului directorat de scenă, aproape fiecare stagiune a adus cel puțin două mari succese cu piesele jucate, piese care au întrunit o medie de 20–30 spectacole. Teatrul moldovenesc este desigur o instituție, cu care dacă bătrânul oraș al culturii românești, Iașul, s-a purtat de multe ori vitreg în trecut, se poate socoti vrednic să se mândrească azi.

COCA BLOOS



Coca BLOOS:

„O plutire, un salt, un vis. Cred că așa e când zbori"

Delia VOICU: *Știind că sunteți absolventă de Filosofie, v-aș întreba, pentru început, cine sau ce v-a convertit la teatru?*

Coca BLOOS: Convertire? Poate, sau, mai repede, o dorință de fugă spre lumea teatrului. Nu aș putea spune când a apărut, dar știu precis ce m-a făcut s-o descopăr: difuzorul care ne bucura serile cu *Inspectorul de poliție*, *Nila, toboșara*, *Pavel Korceaghin* – erau primele piese pe care le-am ascultat. Am iubit mult cutia aceea mică, neagră ce răspândea atâta magie.

D.V.: *Ale cui erau primele glasuri care v-au pătruns în casă?*

C.B.: Olga Tudorache e prima voce pe care mi-o amintesc. Apoi, inconfundabilii Constantin Codrescu, Niky Atanasiu, Bălțățeanu, Giugaru, Birlic. Îi ascultam cu sfințenie, în liniște desăvârșită și, după întâmplările auzite, plângeam sau râdeam cu ei. Destinul lor era și al meu. Nu am dezertat niciodată. Nu i-am părăsit. Îi urmăream până la sfârșit. Totul mi se părea adevărat.

D.V.: *Cum s-a spulberat iluzia?*

C.B.: Eram foarte impresionată de moartea unei eroine, care s-a sinucis. Bunica m-a liniștit spunându-mi că nu a pățit nimic, că la ora discuției noastre ea „stă în fața focului în halat și bea ceai"! A fost același șoc pe care l-am avut văzând în picioarele lui Moș Crăciun cizmele tatălui meu. Se rupea o vrajă. Cu toate greutățile și lipsurile de după război, am avut o copilărie frumoasă.

D.V.: *Valea Jiului, unde ați copilărit, nu pare a fi un peisaj idilic. Și, totuși, care era farmecul acelui loc?*

C.B.: Cred că e vorba, mai degrabă, de atmosfera în care trăiam, de liniștea și de armonia care existau în relațiile dintre părinții mei. Povestea cu *Ruslan și Liudmila*, *Kaștanka* sau *Buratino și cheița de aur*, spuse de bunica mea, care mi-au marcat acea vârstă, au fost continuate pe Jiu de venirea lui Moș Crăciun, a Iepurașului, de obligația de a învăța poezii în germană și română, pentru a cinsti momentul Sfintelor Sărbători. Tatăl meu, Helmut, care era de etnie germană, impunea o rigoare, o disciplină. Exista o autoritate pe care n-o comentam și care se îmbina foarte bine cu clipele de bucurie. Ai mei erau oameni veseli, dansau, cântau – tata, la muzicuță. Helmut m-a învățat valsul, polka, tangoul, dar și să spun „sărut mâna pentru masă", „iartă-mă", „te iubesc".

D.V.: *Vă îndurerează faptul că imaginea celor pe care-i numim, generic, mineri se asociază acum cu violența, chiar cu barbaria?*

C.B.: Sigur că da. Am văzut cum erau bătuți tinerii pe strada Academiei și am remarcat îndemânarea cu care erau loviți. Nu am putut să-mi explic ce se întâmpla. Am avut senzația că s-a pierdut o lume. Murea o lume în mine. M-am dus apoi și în Piața Victoriei. Minerii erau nespălați, înfometați. Eu le-am dat țigări, iar ei mi-au dat o franzelă... Sunt sigură că în rândurile lor au fost răspândiți indivizi pregătiți pentru acest tip de intervenții și sper ca timpul să spună adevărul. Par oameni duri, înăspriți din cauza

condițiilor grele de muncă. În realitate, minerii sunt bărbați adevărați, curajoși. Altfel n-ar putea înfrunta moartea în fiecare secundă, acolo, în adâncuri. Știu asta de mică, de la tatăl meu.

D.V.: *Vă era teamă că într-o zi ar fi putut să nu se mai întoarcă din mină?*

C.B.: Nu știu cât pricepeam din pericolul, din pânda morții. Dar știu că eu și mama așteptam. Pot spune că prea de timpuriu am făcut cunoștință cu „așteptarea". Când intra în casă, îi vedeam numai albul ochilor și palmele. În rest, era, tot, negru și răspândea mirosul cărbunelui pe care n-am cum să-l uit.

D.V.: *Așteptarea pe care ați trăit-o atât de intens, de la o vârstă fragedă, v-a făcut să înțelegeți moartea altfel?*

C.B.: Tot ceea ce se petrece în copilărie se depozitează undeva și apoi izbucnește. Relația cu thanatosul e, în ceea ce mă privește, mai specială. Și poate de aceea am avut mereu înțelegere pentru sinucigași. Au fost momente când am crezut că e mai bine să renunț la viață decât să îi țin piept. Deși provin dintr-o familie credincioasă, am aflat târziu că sinuciderea e un mare păcat. O putere deosebită asupra sufletului și a gândurilor mele a avut-o apoi filosofia.

D.V.: *V-ați petrecut anii de studenție la Cluj, într-o perioadă în care câteva dintre strălucitele personalități ale Ardealului se mai aflau încă la catedră. Tot atunci, Vlad Mugur era directorul Teatrului Național. Ce amintiri vă leagă de acel moment?*

C.B.: Pe meșterul Vlad Mugur l-am descoperit prin spectacolele sale, în care jucau Silvia Ghelan, Silvia Popovici, meșterul Braborescu, George Motoi, Dorel Vișan, Gita Popovici, Maria Cupcea, Doti Stanca, Olimpia Arghir. Erau pentru mine de neatins. O vrajă. Când am intrat la facultate, tocmai murise Gheorghiu-Dej. Mijea liberalismul. M-am bucurat de acest început. Se purtau feminismul, Marcuse, Angela Davis, Flower Power. Clujul tinereții mele avea ceva specific, academic, deosebit, rafinat, ceva european. Așa a fost, este și va fi. Studenții erau tratați cu respect. Am avut profesori extraordinari, ca D.D. Roșca sau Călina Mare, dr. Weissmann sau dr. Ieremie. Rectorul universității era Constantin Daicoviciu. Audiam cursurile de istoria artelor ale lui Virgil Vătășianu. Parfum....

D.V.: *D.D. Roșca era la fel de fascinant în predare precum era în scris?*

C.B.: Fascinant, ironic, cinic. Faptul că nu am urmat drumul acestei discipline mi se trage și de la cursurile și seminariile *D.D. -ului*. Domnia sa nu concepea că mintea unei femei poate analiza un text de Parmenide sau din *Critica rațiunii pure*.

D.V.: *Ce loc ocupă azi filosofia în viața dumneavoastră?*

C.B.: A rămas lângă mine, în umbră, ca o adevărată doamnă. M-a trimis spre cărți, spre idei, m-a ajutat să cunosc lumea și să mă cunosc. Să ajung să înțeleg că omul fără Dumnezeu nu știe nimic. După '90, am părăsit pentru o vreme lecturile, preferând să citesc presa. Am avut colecții. Acum m-am întors la cărți și la foarte puține ziare.

D.V.: *În care dintre ele aveți încredere?*

C.B.: Nu știu dacă e vorba de încredere. Mai repede, de interesul de a mă informa. Cumpăr, zilnic, *Adevărul*. A fost un moment când am vrut să mă întorc la jurnalism, o pasiune din tinerețe, dar mi s-a părut că ar fi o trădare. Am mai trădat în viață, am provocat dezamăgiri.

D.V.: *Cui?*

C.B.: De exemplu, lui Dinu Săraru. Am semnat împotriva lui, la Revoluție, deși el mă adusese la Teatrul Mic. M-a văzut în *Piațeta*, spectacolul regizat de Silviu Purcărete la Piatra-Neamț, și s-a luptat pentru transferul meu.

D.V.: *Nu era firesc ca un director să se zbată pentru a aduna valori în teatrul pe care-l conduce?*

C.B.: În țară erau multe actrițe care meritau să vină în București. Nu există nici o scuză pentru fapta mea de atunci. Merita să-i port recunoștință, așa cum merită toți cei care ne fac bine. După cum, de curând, am mai produs un imens rău unui coleg, contribund la înlocuirea lui într-un spectacol, lucru pe care-l regret foarte mult. Nu eram eu cea chemată să hotărăsc. Pascal avea dreptate când spunea că „omul nu este nici înger, nici bestie, dar nefericirea vine din faptul că vrând să facă pe îngerul, sfârșește prin a face pe bestia."

D.V.: *Pentru dumneavoastră, o întâlnire profesională benefică a fost cea cu regizorul Silviu Purcărete. Cum s-a petrecut?*

În *Conu Leonida față cu reacțiunea*
regia Alexandru Dabija

C.B.: A început la Piatra-Neamț, acolo unde m-am format ca actriță și unde am trăit cele mai frumoase clipe. Au fost opt ani fericiți, ca o căsătorie pe care ai avut-o și pe care o porți cu tine toată viața. Un fel de Insulă a Paștelui, cu verdeața, cu mirosul, cu prospețimea, cu tinerețea, cu iubirile ei. Nu exista nimic de nefăcut, de neîmplinit. Atunci a venit Purcărete, nu ca o simplă întâlnire, ci ca un semn al destinului. El se leagă, cumva, și de copilăria mea. E unul dintre personajele poveștilor ei. Am senzația că îl cunosc dintotdeauna. Dar nu e ușor să colaborezi cu el. Cu un creator în esență pură, sigur că e întotdeauna dificil. Îți manipulează mintea, sufletul, trupul. Tot. Nu mai ești decât cine vrea el să fii. E un joc în care trebuie să te supui. Să te supui cu umilință. Dincolo de asta, există, desigur, proverbiala lui fascinație: un fel de credință pe care ți-o transmite, ceva pur, ceva din inocența copiilor. Înțelegi că, urmându-l, vei ieși la liman.

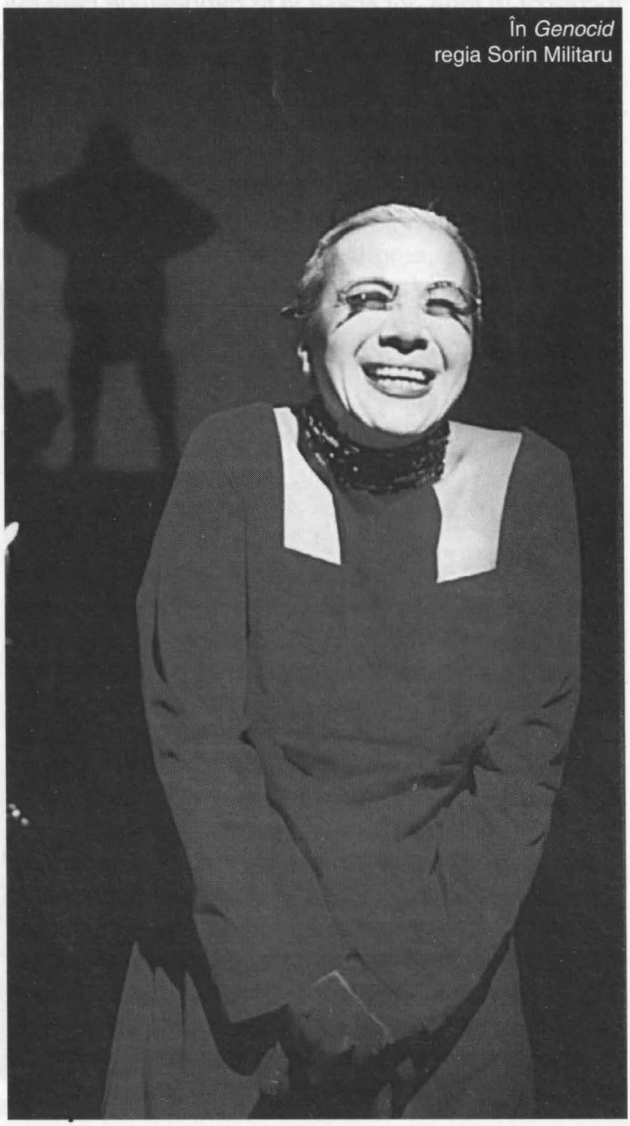
D.V.: *L-ați urmat și la Limoges, în vara aceasta. Cum a fost adaptarea într-o trupă străină?*

C.B.: O lună am repetat, o lună am jucat. M-au impresionat respectul pentru muncă, disciplina,

demnitatea. Erai întâmpinat cu zâmbet, te despărțeai cu zâmbet. Actorii de acolo sunt mai senini, mai puțin încrâncenați. Noi suntem triști, încruntați, ne domină tonurile de gri, de maro. De aici vine și dorința ca la teatru să vedem numai roz. Teatrul creează, oricum, un univers iluzoriu – și astfel ne mințim, de fapt, de două ori.

D.V.: *O montare sumbră și destul de controversată este* „Genocid", *pus în scenă de Sorin Militaru, în care dumneavoastră sunteți interpreta unei bătrâne criminale. Cum primiți reacția sălii?*

C.B.: La finalul unei reprezentații a fost o întâlnire cu spectatorii. Erau plătitori de bilete, amestecați ca vârstă. Unii s-au arătat chiar emoționați, spunând că e firesc ca urâtul care ne-a cuprins viața să se vadă și pe scenă. Când ai oglinda în față, nu te mai poți ascunde. Realitatea e, uneori, mult mai crudă și mărturisesc că în câteva rânduri am simțit, ca și cinicul meu personaj, că vreau să-i omor pe toți nemernicii, apoi să mă omor și eu.



În *Genocid*
regia Sorin Militaru

D.V.: *Revin la Purcărete. El v-a propus, prin* Danaos, *o imagine insolită, chiar șocantă. Ați acceptat-o ușor?*

C.B.: Atunci când am ajuns la Craiova, eram destul de bine informată în legătură cu textul, dar nu știam încă ce rol voi juca. Apoi, când am înțeles că *Danaos*, tatăl celor 50 de danaide, e o ființă androgină, că vine din timp, din legendă m-am pregătit să trec mai multe praguri: am învățat franceză, am apărut în spectacol rasă în cap, cu bustul dezgolit. Motivațiile lui Purcărete au generat propriile mele motivații.

D.V.: *Cum a fost, trăit din interior, periplul internațional al* „Danaidelor"*?*

C.B.: Pentru mine, experiența a însemnat enorm. Am jucat pe mari scene ale lumii, la mari festivaluri. A fost o șansă la care n-aș fi sperat niciodată. Dar a fost și greu. Departe de a fi o producție turistică, un produs de export, cum au zis unii, eram toți foarte solicitați. Personajul îmi impunea un regim special de alimentație, de somn. Stăteam pe scenă, timp de 40 de

minute, în valiză, și s-a întâmplat, la Avignon, din pricină că ministrul culturii a întârziat, să stau înăuntru 70 de minute. Puteam să mă sufoc! Ca să rezist, mi-am șters, pur și simplu, din minte senzațiile de strănut, de tușit, de foame, de sete și așa mai departe.

D.V.: *Pe lângă intrarea în Teatrul Mic,* „Piața" *v-a deschis și poarta spre film.*

C.B.: Primul dintre regizorii care m-au văzut în *Piața* și care, apoi, m-au chemat să colaborăm, a fost Alexandru Tatos. Am debutat la el, în *Secretul armei secrete*, pe urmă am filmat la Andrei Blaier, în *Divorț din dragoste* și *Crucea de piatră*. A urmat întâlnirea cu Mircea Daneliuc, care m-a distribuit în *Patul conjugal*. Am avut norocul de a-l avea atunci ca partener pe Gheorghe Dinică, minunatul actor cu care m-am reîntâlnit în *După-amiaza unui torționar* în regia lui Lucian Pintilie.

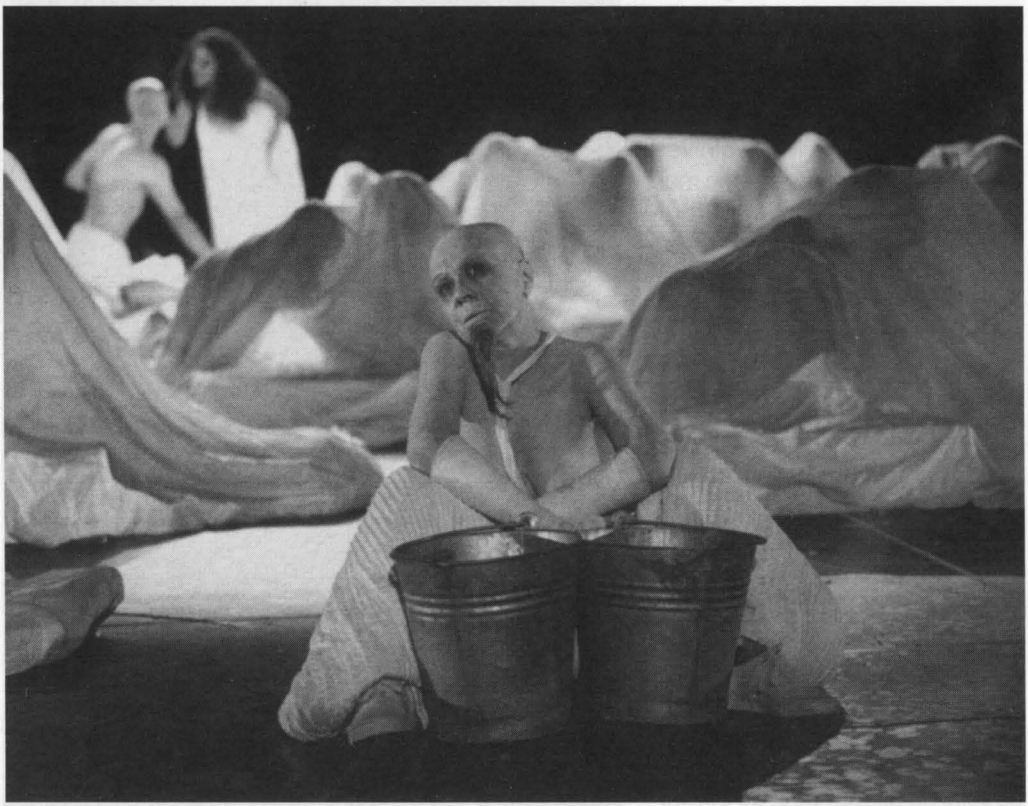
D.V.: *Lucrul cu Pintilie e la fel de chinuitor precum cel cu Purcărete?*

C.B.: N-aș spune „chinuitor", ci „provocator". Și nici nu i-aș compara, deși amândoi lucrează în forță. Vii acasă și te gândești de care cui să-ți atârni frânghia. Dar amândoi iubesc actorii. Realizezi, negreșit, că există o singură cale: cea care ți se indică, de la început, foarte clar. Aceea și nu alta. Din pricina asta, travaliul e dureros. Simți că îți atingi limitele, că le învingi, ca la o naștere adevărată, naturală, frumoasă.

D.V.: *Și care e starea finală?*

C.B.: E ca un miracol. O plutire, un salt, un vis. Cred că așa e când zbori....

Delia VOICU



În *Danaidele,* regia Silviu Purcărete

SPECTACOLE

Nicolae PRELIPCEANU

Ultima anticameră – „Aşteptând la Arlechin"

Zece actriţe în vârstă, retrase de pe scenă, aşteaptă ceva, într-un azil numai pentru ele, la „Arlechin". Viaţa lor a rămas în urmă. Numai pulberea amintirilor le mai face să lăcrimeze din când în când. Cel mai mare duşman al lor este, acum, când „aşteaptă la Arlechin", pierderea intimităţii, viaţa la „comun", masa „de la cazan", dar şi viaţa de la acelaşi cazan comun. Sunt apoi întâlnirile unor temperamente, ale unor biografii, scântei care se mai ridică în momentele tensionate, pentru a pieri în cele din urmă. Ce pot să aştepte cele zece „bătrâne doamne"? Una este invizibilă, vizitată de un bătrân admirator constant, totuşi cu 20 de ani mai tânăr decât ea, sensibil interpretat de Mihai Fotino. Ce altceva aşteaptă ele decât ultima cortină, adică mai brutal spus, moartea. Care o şi surprinde, în scenă, pe una dintre ele, memorabil interpretată de Tamara Buciuceanu Botez.

Piesa lui Noel Coward (1899–1973), jucată la centenarul dramaturgului cu o distribuţie în frunte cu Lauren Bacall, legendara soţie a lui Humphrey Bogart, s-a bucurat la Londra de o atenţie specială. La Naţionalul din Bucureşti, Ion Cojar a distribuit în rolurile actriţelor retrase, inclusiv cele care „dispar", fie prin moarte, fie prin nebunie, chiar şi ultima sosită, pe: Rodica Popescu Bitănescu, Ileana Iordache, Sanda Toma, Simona Bondoc, Catiţa Ispas Berceanu, Aimée Iacobescu, Ioana Bulcă, Raluca Zamfirescu, Ecaterina Nazare şi, firesţe, înainte numita Tamara Buciuceanu Botez. Fiecare dintre aceste doamne ale teatrului românesc îşi pune în evidenţă personalitatea, într-un spectacol emoţionant, generat de o viziune clasică, aparţinând autorului şi regizorului. Li se alătură celor zece actriţe, cu prestaţii remarcabile, de mai lungă sau de mai scurtă respiraţie: Olga Delia Mateescu, Silvia Năstase/Amalia Ciolan, Raluca Petra, Cesonia Postelnicu, Liviu Lucaci şi Liviu Crăciun, căci pe Mihai Fotino l-am anunţat deja, dar rolul său e jucat, alternativ, şi de Victor Moldovan. Decorul: Liliana Cenean şi Ştefan Caragiu, costumele: Janine.

Aşteptând la Arlechin (pe Godot, poate) nu e un spectacol bătrânesc, deşi nu ştiu sigur cum va fi prizat el de oamenii tineri, pentru care, încă, vârsta finală nici nu există. Căci aşteptarea, care e, în fond, egală cu viaţa întreagă, devine mai grea, se face simţită abia atunci când între individ şi ceea ce aşteaptă el nu se mai interpune această cortină opacă – activitatea cât mai frenetică de zi cu zi.

Dincolo de sala de spectacol, deşi lucrurile sunt, firesţe, idealizate într-o anumită măsură de exigenţele ficţiunii din anii '60, când piesa a fost scrisă, spectacolul trebuie văzut de cei care se pregătesc să acosteze la „ultimul ţărm" pe care UNITER, împreună cu ANUC, îl vor oferi în curând creatorilor, actorilor la „Casa Artistului".

Ultima anticameră sau ultimul ţărm, casa de retragere nu e soluţia fericirii, ci dimpotrivă, a unei supravieţuiri mâhnite, sugerează piesa lui Noel Coward şi spectacolul lui Ion Cojar.

Teatrul Naţional Bucureşti – Aşteptând la Arlechin **de Noel Coward. Traducerea: Dana Lovinescu. Adaptarea: Radu Beligan şi Liviu Dorneanu. Regia şi versiunea scenică: Ion Cojar. Decorul: Liliana Cenean, Ştefan Caragiu. Costumele: Janine. Cu: Rodica Popescu Bitănescu, Ileana Iordache, Sanda Toma, Simona Bondoc, Catiţa Ispas Berceanu, Aimée Iacobescu, Tamara Buciuceanu Botez, Liviu Lucaci, Olga Delia Mateescu, Mihai Fotono, Victor Moldovan, Ioana Bulcă, Silvia Năstase, Amalia Ciolan, Raluca Petra, Raluca Zamfirescu, Cesonia Postelnicu, Liviu Crăciun, Ecaterina Nazare.**

Ioana ANGHEL ICHIM

Cu talent – înainte marș, la ATAAAAAC !!! sau pseudocronică la „Mofturi"

Cer scuze dragilor mei profesori pentru că mă voi abate de la o regulă de bază a meseriei de cronicar, și anume aceea de a evita întotdeauna sintagma „mi-a plăcut versus nu mi-a plăcut". Cu riscul de a fi considerată poate neprofesionistă, voi afirma totuși, *ex abrupto*, că mie mi-a plăcut spectacolul *Mofturi la Union*, montat de regizorul Gelu Colceag pe scena Teatrului Național din București.

Scenariul realizat de Liviu Dorneanu după *Momentele și Schițele* lui Caragiale este conceput cu inteligență scenică, reflectată de armonia cu care a „amestecat" momentele de spectacol de pe scena grădinii Union cu scenele petrecute la mesele din fața scenei, de prezența tipologiilor caragialești, chiar a lui Nenea Iancu în persoană, precum și de curgerea dramaturgică a dialogurilor, *Momentele și Schițele* nefiind totuși scrise de Caragiale pentru a fi reprezentate pe scenă.

Dorința de a da o șansă tinerei generații de actori a Naționalului, exprimată atât de directorul teatrului, scriitorul Dinu Săraru cât și de regizorul spectacolului în caietul program, este realmente lăudabilă. „A încredința unor actori tineri, spre întruchipare, personaje celebre din opera unui autor despre care toată lumea știe cum e și, mai ales, cum trebuie jucat, este un act de curaj, având în vedere confruntarea ulterioară cu opinia publică." Afirmația regizorului Gelu Colceag din caietul-program exprimă foarte limpede miza acestui spectacol – lansarea unei noi generații de actori, desigur cu riscul unui eșec ce ar fi putut fi evitat prin prezența unor nume sonore în distribuție.

Pentru unii dintre actori, cartea a fost câștigătoare!!!

Este foarte greu pentru cel ce scrie despre acest spectacol să nu riște nedreptăți, dat fiind numărul impresionant de actori de pe scenă. Pentru a nu a transforma această pseudocronică într-o înșiruire de nume și personaje mă rezum la a-i aminti pe cei a căror prezență pe scenă a sclipit într-un mod evident.

Doamne-Dumnezeule, în spectacolul acesta se vede atât de limpede cine are sau nu chemare pentru meseria asta!!! De parcă pe pieptul lor ar sta scris „Am (sau nu) talent !" Scenele scurte, dar extrem de dense, numărul mare de actori de pe scenă, apariția unora într-un singur moment din spectacol, reduc foarte mult șansele de a fi remarcat de public. Și tocmai de aceea este cu atât mai vizibil talentul lui Marius Rizea în *Sache*, al celor două – *Mândica* și *Tincuța* – adică Natalia Călin și Carmen Ungureanu, al lui Gavril Pătru (*Poetul*). Construcția discretă și totuși elocventă a lui Tomi Cristin în *Mitică,* ori a lui Vlad Ivanov în *Nenea Iancu* (remarcabilă asemănarea actorului cu Caragiale) sau a Ilincăi Goia în *Aglăița* dau un plus de farmec scenelor din grădină, susținute bineînțeles de gălăgiosul grup al clienților, nelipsiți ori doar în trecere.

Mult mai experimentații Bogdan Mușatescu și Eugen Cristea construiesc cu libertate și fantezie două personaje (*Mandache* și respectiv *Costică*) atât de colorate și de vii! Mihai Călin și Ileana Olteanu, în mai puțin ofertantele cuplete de pe scena Unionului, emană farmec

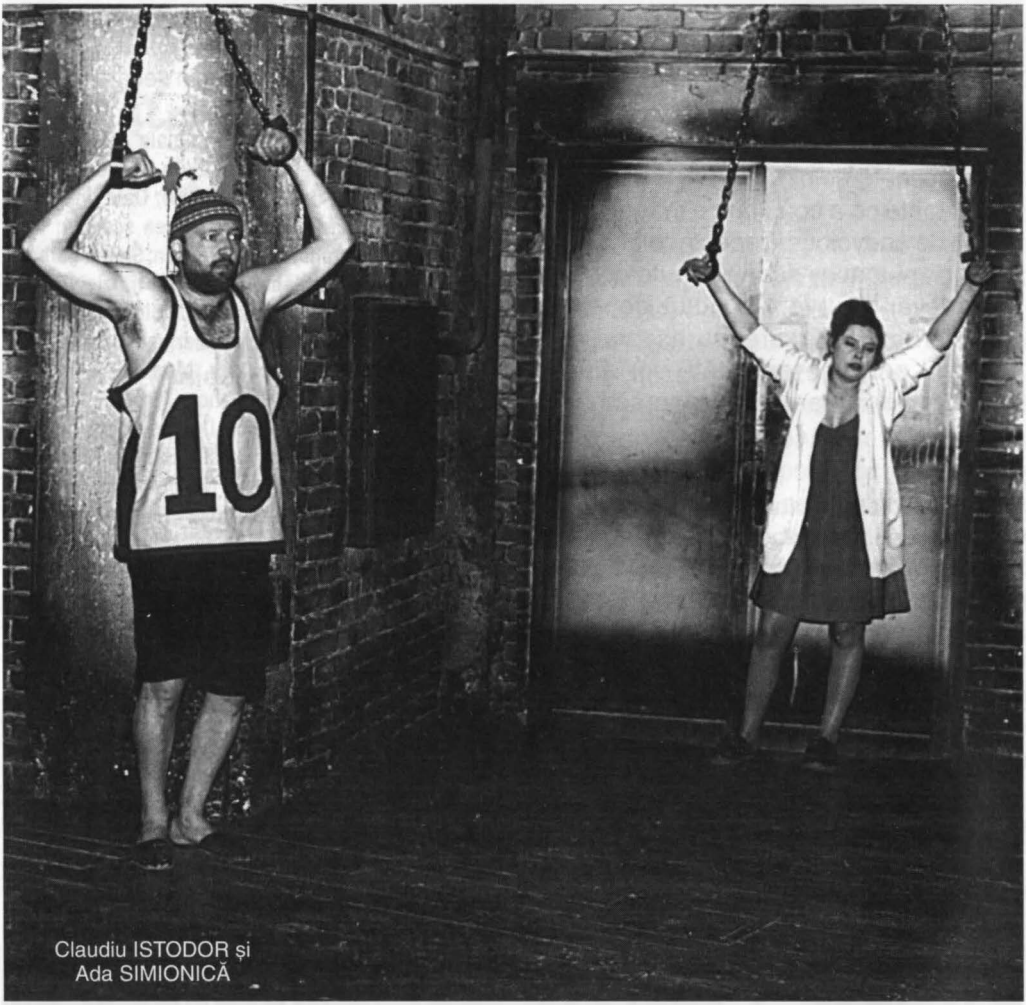
deopotrivă cu talent și măiestrie scenică. Trebuie însă neapărat spus că o mare parte din reușita spectacolului se datorează compozitorului Dan Ardelean și coregrafei Roxana Colceag, realizatorii momentelor de pe scena grădinii Union.

Cu toate că a constituit o întreprindere destul de anevoioasă, spectacolul *Mofturi la Union* și-a atins scopul – a demonstrat într-adevăr că avem o nouă generație de actori talentați care, cu ajutorul șansei și al propriei tenacități, vor ajunge poate într-o zi mari actori. Așa să-i ajute Dumnezeu !

P.S. Secretariatului literar: scuzați-mi, vă rog mult, inoportunitatea de a mă adresa domniilor dumneavoastră cu o mică, foarte mică, observație: la o așa distribuție numeroasă, la o așa casetă tehnică „bogată", nu mai era loc și pentru cei doi chelneri ai grădinii Union!? Ori poate să nu-i fi găsit eu? Că vorba aia, chiar muncesc în acest spectacol, doar cară zeci de halbe de bere în fiecare seară!!!

Teatrul Național „Ion Luca Caragiale", București – Mofturi la Union, **scenariu de Liviu Dorneanu după** *Momente și Schițe* **de I. L. Caragiale. Data premierei: 28 ianuarie 2002. Regia și versiunea scenică: Gelu Colceag. Scenografia: Liliana Cenean, Ștefan Caragiu. Muzica originală, adaptări, direcția muzicală: Dan Ardelean. Coregrafia: Roxana Colceag. Regizor secund: Victor Moldovan. Cu: Marius Florea Vizante, Marcelo Sebastian Cobzariu, Monica Davidescu, Bogdan Mușatescu, Vlad Ivanov, Afrodita Androne, Ileana Olteanu, George Ivașcu, Dragoș Ionescu, Mircea Gheorghiu, Tomi Cristin, Cătălin Stanciu, Brândușa Mircea, Medeea Marinescu, Natalia Călin, Carmen Ungureanu, Iuliana Moise, Giliola Brăileanu, Ion Ionuț Ciocia, Silviu Biriș, Tania Popa, Mihai Perșa, Ilinca Goia, Mihaela Mitrache, Mihai Călin, Marius Rizea, Gavril Pătru, Eugen Cristea, Vlad Stănescu, Lamia Beligan, Oana Constantinescu, Alexandru Georgescu, Orodel Olaru, Ioan Andrei Ionescu.**

Scenă din *Mofturi la Union*
În centru: Ilinca GOIA



Claudiu ISTODOR și
Ada SIMIONICĂ

Adrian MIHALACHE

Tizana intelectuală

Există, în general, două strategii dramaturgice în construcția unei piese. În prima, publicul știe mai puțin decât personajele și capătă treptat elemente noi, înaintând mereu, cu mintea gâfâindă, în urma celor de pe scenă. În a doua strategie, publicul știe mai mult decât personajele și urmărește cu nerăbdare procesul de luminare mentală a acestora. În primul caz, spectatorii se simt frustrați, pentru că sunt lăsați *sur leur faim.* În al doilea, riscă să se plictisească de încetineala cu care-și înțeleg personajele situația. Scriind *Hamlet in Love* (*Actorul*), Cristian Juncu a vrut să evite ambele inconveniente, astfel încât nici publicul nu știe ce să creadă, nici personajele nu știu ce li se-ntâmplă. Va fi știind-o autorul? N-ar fi absolut necesar,

dacă am avea de-a face cu un teatru al semnelor combinate după logica poetică a asocierii libere. Nu este însă cazul, piesa are toate mărcile realismului psihologic, astfel încât o rezolvare se impune: a fost vis sau realitate, eroul a murit sau nu, s-a măritat ea? „Elementar, dragul meu Watson", mi-ar răspunde Juncu. Mă aștept ca, precum Sherlock Holmes, să dețină, măcar el, mica verigă lipsă din raționament. Refuză însă s-o dezvăluie, astfel încât ies din sală simțindu-mă mai puțin deștept decât atunci când am intrat. De la perplexitate la contrarietate nu e decât un pas.

Înainte de a face pasul, citesc, prudent, explicațiile lui Victor Scoradeț, răsfoiesc și textul publicat la Editura Magus. Înțeleg de la eminentul critic că, „dacă toate lucrurile despre care *am afirmat că e vorba* (subl. mea) în acest text" ar fi fost puse „într-o anumită ordine logică, subsumate (...) ideilor mai generale", ar fi existat riscul de a se înțelege că piesa și-ar fi *propus* să exprime o teză, o concepție despre lume și viață, un anume set de „idei & sentimente" (*horribile dictu!* n.n.). După părerea mea, o piesă devine tezistă dacă susține *o singură* teză. Ambiția autorului n-ar trebui să fie aceea de a elimina orice înțeles, ci aceea de a multiplica înțelesurile. Nu absența logicii dramatice, ci recursul la logica nuanțată, cu mai multe valori, conferă unei piese consistență, ambiguitate, într-un cuvânt, interes.

Desigur, sugestii interesante există, ele nu sunt însă închegate în vreo structură oarecare. Eroul este un actor obsedat de roluri, pe care le joacă exact unde și când nu e cazul, adică în pat, când face dragoste. Prizonier, împreună cu soția, al unor enigmatici torționari, vede în aceștia întruchipări ale personajelor shakespeariene. Se fac mereu trimiteri la *Regele Lear*, la *Negustătorul din Veneția*, apare, de sub podea, și craniul lui *Yorick*. Falsul final, după înfruntarea temnicerului aduce, la Juncu, la fel ca la Shakespeare, mormanul de cadavre. După monologul pirandellian al eroului, surpriză: regăsim, în epilog, cuplul în patul conjugal, ca la început, doar că locul bărbatului este luat de rivalul său. De ce? De-aia!

Regizorul Cristian Juncu conduce spectacolul în cheie realistă, fără să clarifice însă intențiile autorului Cristian Juncu. Eroii joacă prea mult timp imobilizați, cu mâinile în sus, legate, în loc să se mai schimbe mijloacele de constrângere. Decorul și stilul de joc al actorilor par gândite pentru varianta de scenă italiană, nu se ia în seamă efectul de proximitate care decurge din prezența publicului pe scenă. Actorii își dau silința și se păstrează, în general, în limitele așteptărilor. Claudiu Istodor se cam pierde prin partitura stufoasă, iar intonația lui face textul și mai abscons decât la lectură. Ioan Coman, ca *bad guy*, nu sperie pe nimeni, dar îi dezorientează pe toți. În privința lui Alexandru Pandele și a Ralucăi Zamfirescu, experiența și autocontrolul își spun cuvântul, ei rămânând siguri de sine, în pofida zăpăcelii generale. Surpriza cea mai frumoasă a acestui spectacol este Ada Simionică, ea debutând cu brio în rolul soției. Firească, amuzantă, inteligentă, actrița știe din instinct până unde să meargă, stăpânindu-și vivacitatea și umorul, dar lăsându-le tot timpul să licărească. Ea toarnă puțină tărie într-o fiertură în care predomină aroma de tizană intelectuală, un pic cam leșioasă.

Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești – Hamlet in Love **de Cristian Juncu. Regia artistică și comentariul muzical: Cristian Juncu. Scenografia: Ștefan Caragiu. Distribuția: Claudiu Istodor, Ioan Coman, Ada Simionică, Alexandru Pandele, Raluca Zamfirescu, Oxana Moravec. Copiii: Eduard Parapancea, George Angelescu. Data premierei: 5 februarie 2002.**

Cristina MODREANU

O lecție pe canapeaua lui Freud

Indicațiile „de regie" din *Lecția* sunt suficient de limpezi ca să-ți faci o idee despre cum vroia Eugen Ionescu să arate un eventual spectacol pornind de la scrierea lui. Scenografia e amănunțit descrisă, iar una dintre didascalii e foarte importantă pentru a înțelege concepția autorului: el spune, la un moment dat, chiar la începutul „relației" profesor–elev pe care o construiește, că cel dintâi trebuie să scrie pe o tablă imaginară, cu o cretă imaginară. De altfel, mai spune dramaturgul, nici un obiect pomenit de profesor spre ilustrare nu trebuie să existe cu adevărat. Totul ar trebui să fie astfel „montat" încât dialogurile, dezvoltarea raportului dintre cei doi și finalitatea acestuia să fie cu totul plasate în zona absurdului.

Aparent, în spectacolul său cu *Lecția,* la Teatrul Maghiar din Timișoara, regizorul Victor Ioan Frunză contrazice flagrant această propunere, opunându-i o abundență de... concret.

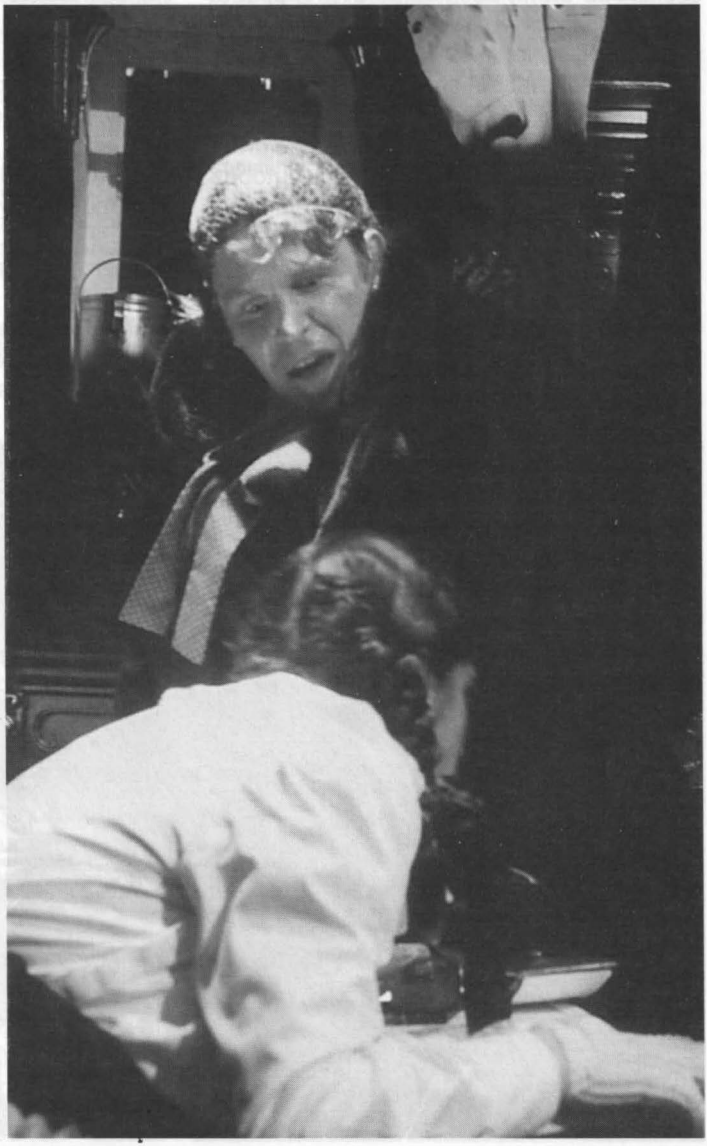
O parte din forța spectacolului rezidă tocmai în aceasta, scenografia Adrianei Grand fiind bazată pe o idee ce bulversează de la bun început. Pentru că spectatorul nu intră într-o sală de spectacol, ci într-o sală de curs. Primul pas înăuntru echivalează cu o proiecție în alt timp, la vederea băncuțelor mici, de lemn, din care parcă abia s-au ridicat copiii care le „locuiesc" (semnele și înscrisurile restaurate de scenograf par dovezi în acest sens), redevii tu însuți elevul care ai fost. O sumă de senzații pe care le-ai crezut uitate te cotropesc și te obligă într-un fel să participi direct la spectacol.

Eleva (Tokay Andrea) este și ea instalată de *Marie,* servitoarea (Magyari Etelka), într-o astfel de băncuță de lemn prea mică, și se luptă și ea cu lipsa de confort. Toate acele obiecte pe care Ionescu le dorea imaginare sunt reale aici – de la tocul de scris și călimara cu cerneală, până la tablă, cretă, burete, caiete etc. *Eleva* mai scoate din geantă un măr, din care *Profesorul* se repede să muște cu o poftă neobișnuită, și o păpușă croită din piele portocalie, pe care o va ține alături tot timpul. Aceasta va fi prima „victimă" a *Profesorului,* care îi va smulge capul și mâinile într-un acces de furie. La final, de sub uniforma *Elevei* va răsări deodată, sub mâinile ucigașe, același costum de piele portocalie, semn că aceasta fusese doar „o păpușă în mâinile *Profesorului*" cum spune și dramaturgul într-o altă didascalie.

Nimic nu e întâmplător în tot acest spectacol, iar fiecare „etapă" a raportului dintre cei doi e construită atent, astfel încât gradarea să pornească din interior și să fie sprijinită de semne integrate concepției, ce fac aici dovada inventivității regizorale „la scară mică" (ca și în *Călătorii cu dricul,* regizorul demonstrează că poate fi la fel de inspirat pentru creații de mică anvergură, din punct de vedere al desfășurărilor de forțe). Surpriza e cuvântul de ordine – după cea inițială, a intrării într-o clasă de școală, urmează dulapul cântător. Din bufetul țărănesc sugerat de dramaturg drept piesă de decor, Adriana Grand a construit singura sursă de evadare (și aceasta iluzorie) dintr-un spațiu închis: când ușile dulapului se deschid, dinăuntrul lui se aude o muzică divină, iar în spatele unui geam se văd uneori un pianist și o violonistă, alteori desene ce ilustrează discursul Profesorului. Dulapul e ca o ființă vie, martor fără voie la crizele profesorului, iar la final, după crimă, ușile lui se deschid singure și nu se mai lasă închise, ca și cum ar striga vina monstrului. O surpriză e și apariția servitoarei *Marie,* foarte tânără, cu o fețișoară mică, ascuțită, purtând pe frunte un coif transparent cu parură din trandafiri și un costum de catifea,

Marie – adevărat personaj de teatru – are în picioare pantofi de balet, iar atunci când vrea să se impună în fața *Profesorului* se ridică brusc pe poante. În rolul *Profesorului,* Balázs Attila combină calitățile-i de acrobat – spre final, dintr-un personaj timid, ezitant, *Profesorul* se transformă într-un „zmeu", ce face salturi înfricoșătoare de pe catedră pe banca *Elevei* – cu nuanțele de interpretare pe care le stăpânește perfect. El ilustrează excelent lubricitatea stârnită de sonoritatea cuvintelor, intră într-un fel de transă erotică provocată de procedeul prin care desface în fața *Elevei* resorturile lingvistice pe care le explică. Neînțelegerea ei îl stârnește, iar gestul final are o încărcătură sexuală explicită. E o crimă, dar și un raport sexual și e cu atât mai monstruos faptul că „după" lumea pare aceeași. Spectacolul lui Victor Ioan Frunză aduce mai aproape de spectator ceea ce multe alte montări cu *Lecția* își propuneau să țină la distanță, să supună unei analize „la rece". Făcând apel la memoria spectatorului, el încearcă să atingă vechi refulări în legătură cu relația elev–profesor, o traumă veche de când lumea. Ajutându-se de „detalii nesemnificative" – o cohortă de obiecte pe care toți le-am folosit cândva – regizorul aduce în prim-planul memoriei contextul, pentru ca apoi să atingă subiectul. Dincolo de absurdul replicilor, care pare aici numai o perdea formală ascunzând raportul vânat–vânător, tot ce se vede evoluând din gesturi, intonații, atitudini, asta te face să te simți „expus" pe canapeaua lui Freud. Mai ales că la final, următoarea *Elevă* este aleasă de *Marie* chiar dintre spectatori, gest pe care îl presimți de la bun început și care face să ți se strângă inima, inexplicabil...

BALÁSZ Attila și TOKAI Andrea



Constantin PARASCHIVESCU

CAPȘA LA PIETRICICA

Nerăsfățat cu invitații la premiere și festivaluri la Piatra Neamț, am fost puțin surprins de invitația actuală la premiera unui spectacol muzical. Despre care am aflat din presă că ar fi vorba de „C.Tănase din nou pe scenă". La drum, deci, că aerul proaspăt al Pietricicăi ne înviorează pe orice vreme. M-a nedumerit inițial ora diferită de plecare, anunțată pentru cronicari la 8 (prezenți toți), pentru prieteni, copii și „cățel" (la propriu) la 8,30 și chiar nouă fără un sfert. Dar pe drum am început să tremurăm, într-un autobuz înghețat, ceea ce ne-a mai tăiat elanul și le-a făcut pe respectabilele doamne Alice Georgescu și Natalia Stancu să coboare după o oră, pentru a se întoarce cu autostopul. După trei ore, se semnalează și o defecțiune, care, remediată cu un șomoiog aprins, readuce pe țeavă ceva din aerul cald care ne-a lipsit și făcea suportabilă deplasarea. În fine, Pietricica, în falduri de nea, ne salută ospitalier.

Titlul spectacolului e inspirat din Eminescu, *Toate-s vechi și nouă toate.* Tănase pe scenă? Nu, doar textele lui din revistele de la „Cărăbuș" din anii '20–'40, cu percutantă actualitate și astăzi pentru că ele exprimă oful cetățeanului de rând față de privațiuni de tot felul și condiții împovărătoare de trai. Decorul și costumele s-au schimbat, personajele sunt altele, dar contextul e același, cu moravurile pervertite, demagogia guvernanților care promit bunăstare și o produc pentru ei înșiși, carierism, ipocrizie și tot ce mai întâlnim azi la tot pasul vremii noastre împiedicate. Un gând mai vechi al regizoarei Felicia Dalu, care a mai realizat un spectacol pe asemenea texte la T.N.B, *București, cuibușor de... vijelii,* „un

Scenă din spectacol

Foto: Cornel Miftode

gând care s-a putut materializa deplin la Piatra Neamț – mărturisește dânsa –, cu un decor serios, o trupă completă, personaje mai multe". Într-adevăr, decorul (Ioan Murariu) ne înfățișează fațada cafenelei Capșa, cu mesele afară, trupa numără vreo cincisprezece persoane, în majoritate tinere, care se străduiesc să cânte și să danseze în ritmul impus – alert, vioi, aproape fără răgaz de-o răsuflare. Regizoarea creează compoziții coregrafice diverse, cu miez tematic, domni și demoazele se exprimă cu exuberanță de cabaret, cântă cu sârg pe o muzică inspirat aranjată de George Marcu (uneori cu umor ingenios, ca freneticul cazacioc din „Puterea"), costumele Lizei Panait au fantezie coloristică. Se cuvine apreciată prestația sigură și aproape neîntreruptă a tânărului pianist Johannes Raimund Onesciuc. Predomină tonurile acute și o anumită precipitare, în dauna unei nuanțări față de care nu știu de ce regizoarea s-a arătat sceptică. Momentele cele mai bune au fost, totuși, cele interpretate cu știința efectelor de Cornel Nicoară, Tudor Tăbăcaru (excelent) și tânărul Traian Grigoriu. Iar nostalgia *elitei* de la Capșa, pe care Cornel Nicoară o evoca în foaia-program („o lume a spiritului... Asistam aproape fără să respir la dueluri verbale extraordinare"), parcă o împărtășim și noi...

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț: Toate-s vechi și nouă toate, **un spectacol muzical de Felicia Dalu. Muzica: George Marcu; costume: Liza Panait; decor: Ioan Murariu; acompaniament muzical: Johannes Raimund Onesciuc. În distribuție: Mircea Cătănescu, Gabriela Crișu, Victor Giurescu, Dan Grigoraș, Traian Grigoriu, Gina Gulai, Dorina Harangus, Ecaterina Bâtu, Constantin Lupescu, Lucreția Mandric, Olimpia Mălai, Florin Mircea jr., Cornel Nicoară, Vasilica Oncioaia, Tudor Tăbăcaru. Premiera: 12 ianuarie 2002.**

Riscuri asumate

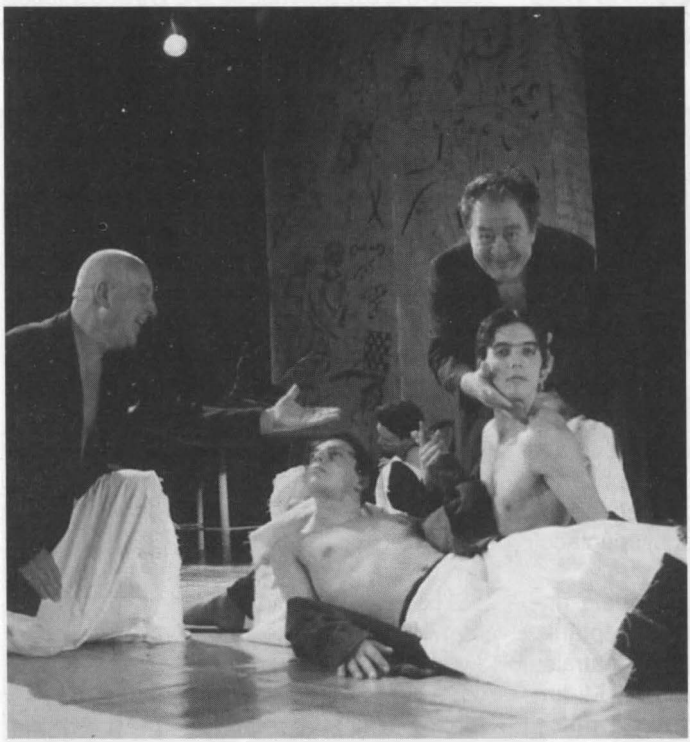
Povestea cândva fostul meu profesor, un reputat critic, că în cadrul unui festival internațional a asistat la un spectacol de la care pleca lumea din sală. Indignată. Când a rămas numai el singur, interpretul principal l-a apostrofat vehement, cerându-i să plece (naibii!) ca toți ceilalți, ca să-și poată încheia reprezentația. N-a cedat, a mai primit zece minute sudălmile, apoi, după ce a cedat disprețuitor protagonistul, s-a dus la cabină, l-a felicitat și l-a întrebat de ce nu a întrerupt spectacolul când a văzut că pleacă lumea din sală. Răspuns: „Câtă vreme mai e un spectator în sală, înseamnă că n-am jucat degeaba!". Și – adăuga criticul –, tocmai acel spectacol a fost premiat de juriu.

Pentru noutate. Pentru îndrăzneala riscului. Pentru curajul de a înfrunta așteptările cu un mod provocator de expresie teatrală, care răstoarnă criteriile tradiționale. Mi-am reamintit povestea ascultându-l, la masa rotundă organizată la Sibiu pe tema „teatrul riscului", pe regizorul ucrainean Andryi Zholdak rezumându-și astfel metoda de lucru cu actorii: „du-te acolo, nu știu unde... adu aia, nu știu ce...". De la celebrul „fă ca mine", o întreagă istorie a artei interpretative, iată, trecând prin principiile secolului anterior de sinceritate a trăirii, exprimare a ideilor, metaforă vizuală, esențializare etc. Acum se concentrează într-un minut un cod de semne multiple pe care de-abia ai răgazul să-l descifrezi, o plenitudine de imagini și planuri simultane de joc pe care nu poți s-o cuprinzi în întregime. Ca viața intensă de astăzi, zice regizorul. Și m-am gândit la spectatorii care au părăsit sala la Festivalul Național de Teatru când s-a jucat *Idiotul*, pe care nu l-am văzut. Îndreptățit, poate. Dar dincolo de indignare, poate era un sâmbure de expresie provocatoare ce se cere descifrat. Măcar în parte. În motivații.

La spectacolul *Pilafuri cu parfum de măgar*, creat de Silviu Purcărete, un cor de fete rostește ceva la rampă, pe un pat din fundal se tânguie imobilizat Angel Rababoc, Diana Văcaru-Lazăr îl plesnește să tacă, Virgil

Flonda smulge sacul lui Valer Dellakeza care îl fugărește, o tânără plimbă o legătură de nisip pe cap, dintr-o trapă iese bustul unui negru, o femeie îmbie cu un ciorchine de struguri, într-un colț stau impasibili un măgar și două oi – și toate astea într-un decor cu foi imense din cartea cu o mie și una de povești, pe care sunt schițate nuduri, caligrafiate rânduri întregi, un violoncel atârnă undeva, altundeva sunt proiectate imagini cu personaje care cară apă, pe un televizor suspendat apar fața și buzele senzuale ale unei femei. Centrul de atenție e disipat – unde să te uiți mai întâi? E o permanentă mișcare, scena te solicită cu semne multiple ca dintr-o perspectivă amplă din care cuprinzi viața lumii într-un segment al ei. Muzica, efectele sonore și textul rostit de actori îți evocă sugestiile acestei vieți într-un timp și spațiu ce se dilată în universalitate, cu savoarea, tâlcul și fascinația gândului poetic. Un exemplu, despre supușii transformați în pești: „Află, mărite domn, că povestea peștilor este stranie și, de-ar fi scrisă cu acul pe colțul lăuntric al ochiului, ar fi o învățătură pentru cititorul plin de luare-aminte".

Pentru Andryi Zholdak textul nu mai prezintă importanță, se detașează de el, ca în ultimele patru spectacole realizate: *Taras Bulba, Pescărușul*, *Căsătoria,* acum *Othello*. Simptom al golirii de conținut a cuvintelor pe care o percepe tânăra generație, ce nu mai crede în ele. Și nici nu mai citește. Îngrijorător, firește. De aceea, *Othello* nu se mai bazează pe text, din care extrage doar câteva replici, ci e o prelucrare a principalelor lui motive, cum ar fi proliferarea răului în lume, coșmarul crimei, deriziunea sentimentelor. Pe afișe și în program, titlul piesei e însoțit de un semn de întrebare și unul de exclamare. Nu e o adaptare, cum scrie însă acolo, ci o versiune proprie după Shakespeare în care povestea Desdemonei tragice e redată ca inițierea unei fetițe – *Micuța Desdemona*. Iar *Iago* are vreo șase adepți – personanje inventate, ca și *Madona Venețiană*, *Câinele Morții* ș.a. Repere pentru subiect, pe care spectatorii îl pot întregi cum vor, cum se pricep, în condițiile în care publicul nou de astăzi e asaltat de rockeri și drogați. Înmulțire a sistemului de semne și de gândire pe minut, zice regizorul. Câtă gândire stimulează semnele la publicul citat, e o întrebare. Spectacolul cuprinde, într-adevăr, o multitudine de semne simultane concentrate în timp scurt, e vizual și pantomimic, declanșează energii și solicită interpreților un consum extraordinar de mobilitate fizică și expresie care le prinde bine. Din acest punct de vedere, teatrul din Sibiu câștigă un pariu cu performanța, prin înnoirea mijloacelor, perfecționarea tehnicii artistice, schimbarea percepției vizuale de la individual la



Ilie GHEORGHE, Florin COȘULEȚ, Cătălin PĂTRU și Valer DELLAKEZA în *Pilafuri cu parfum de măgar*

ansamblu, compoziții sincrone. Și nu se poate să nu reții, din acest angrenaj, fațetele multiple din care sunt compuse personaje-simbol ca *Othello,* cu chipiu de Napoleon pe cap o vreme, pilot de bombardier sau mulgător de lapte cu basma alteori, brută altădată, realizată cu simț nuanțat de către Constantin Chiriac, disponibilitatea de histrion diabolic a lui *Iago* – Virgil Flonda care domină și savurează jocul, diversitatea de stări cu predominantă dramatică, a *Desdemonei* – Anca Florea, lucirea perversă a *Emiliei* – Diana Văcaru-Lazăr, acrobațiile de *Puck* ale excelentei Ofelia Popii în *Câinele morții,* candoarea dintr-un angrenaj aberant a Taniei Anastasof – *Micuța Desdemona.* O împletire de vis și realitate, într-un du-te-vino galopant, imagini care se suprapun și contrastează, dilatare în timp și în esența răului care e – poate fi – și într-un *Iago* neidentificat din noi. Atitudinea polemică desigur, cu scene de efect, dar și scene gratuite, extravaganțe și o permanentă interogație în intenția realizatorului nefixată însă. În final, *Iago* îi conduce pe *Othello* și pe cele două *Desdemone* printr-o ușă cu oglindă unde dispar, dar imaginea lor se multiplică la infinit.

O magie, spunea cineva. Teatru poetic. Disparat, însă în fascicule decupate cu sugestii reale, incitante și altele halucinante, derizorii. Nu cât e *Othello* și Shakespeare se pune întrebarea, ci cu ce stimulează viziunea interesul pentru înțelegerea acestui bun cultural? „Acul" cu care e scrisă „pe colțul lăuntric al ochiului" povestea stranie a peștilor din spectacolul lui Purcărete, atinge aici mai mult suprafața exterioară, retina parcă. Dar n-am plecat din sală, ne-drogat fiind...

Oana CRISTEA GRIGORESCU

Othello?!!

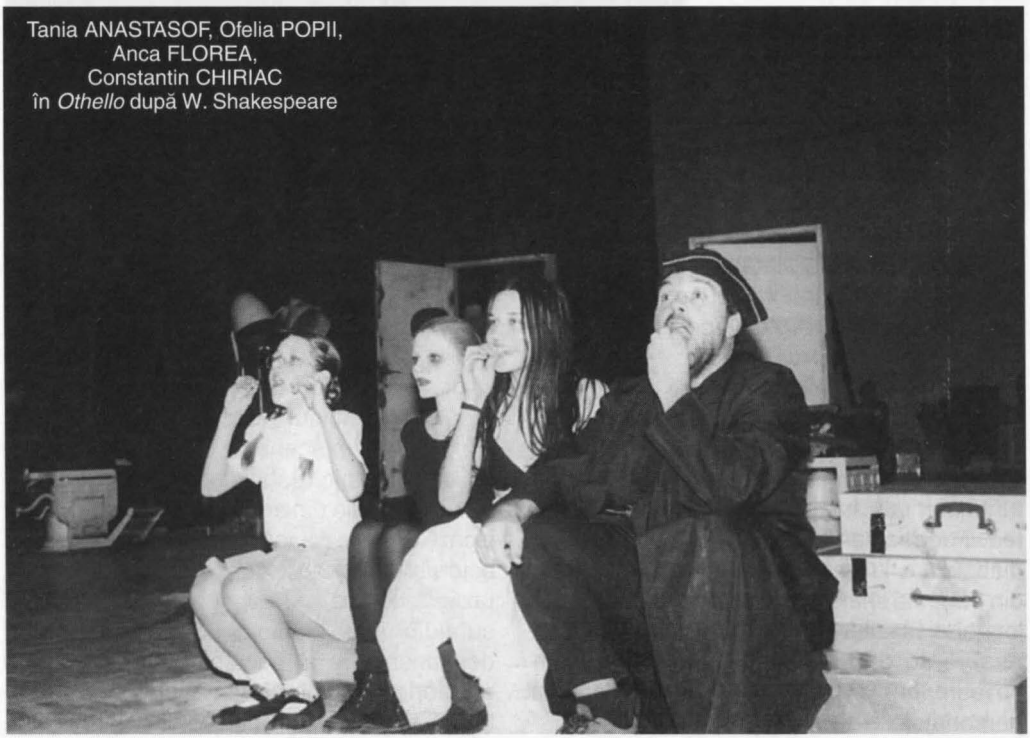
Ce-a mai rămas din poveste, după cotropirea marii literaturi dramatice de către creatorii secolului XX? Dar poate că nu astfel trebuie pusă problema, de vreme ce, la timpul lor, Shakespeare sau Molière sau... alții, au ars în teatru etapele motivului narativ. Pe cât de indisciplinați și nerespectuoși, pe atât de sensibili și atenți la viață, regizorii ultimelor decenii, precum ucraineanul Andryi Zholdak, au aruncat în aer nevoia de poveste și ne-au împins într-un gen de spectacol croit după măsura noii sensibilități vizuale a secolului. *Othello,* scris cu semnul întrebării și exclamării la final, este deopotrivă un strigăt impetuos și o interogare continuă în fața datelor umane fundamentale: iubirea, gelozia, crima, moartea. Foarfecele *Emiliei,* condusă de mâna diabolică a lui *Iago,* decupează, la propriu, din tragedia shakespeariană personaje, tipologii și le așază în contextul timpului de-acum. Așa că nu e mai important ce rămâne din poveste, ci cum modifică contextul destinul personajelor.

Contrar aparențelor, o astfel de propunere nu cere spectatorului referințe culturale. Nu trebuie să cunoști piesa, nici opera lui Verdi. De la Shakespeare sunt împrumutate tipologii. Conflictul e condus de firele ascunse ale Răului, se naște din confruntarea eternă a forțelor complementare: negativ–pozitiv, feminin–masculin, bine–rău. Mijloacele regizorale fac apel la tehnicile cinematografiei, suprapun planurile de joc într-un ritm care depășește puterea de disociere a spectatorului, astfel, fiecare nouă vizionare a spectacolului îți asigură accesul la un alt plan spectacular. În scenă se împletesc imagine, mișcare scenică, abilități vocale, muzicale, citate culturale din artele vizuale sau din muzică. Cerințele regiei nu țin seama de limitele actorului. El spune textul în timp ce desfășoară un întreg sistem de simboluri, construiește cu ajutorul recuzitei canale complementare de transmitere a mesajelor scenariului, se relaționează dinamic cu restul personajelor. În spectacolele lui Zholdak verbul este

multiplicat de vizual și acustic. Distribuția aduce în prim plan un Constantin Chiriac schimbat față de rolul precedent din *Idiotul.* Miza cade aici pe prezența și mișcarea fizică, pe ritm, cuvântul este subordonat mișcării. *Iago,* Virgil Flonda, ține în mână ghemul intrigii, formează cu *Emilia,* Diana Văcaru-Lazăr, un cuplu memorabil de orchestranți diabolici. Cu rolul *Desdemona,* tânăra studentă Anca Florea consemnează un debut promițător, într-un personaj care nu menajează, exploatează toată gama posibilităților expresive: cuvânt, prezență scenică, relație dinamică, vie cu restul personajelor. Zholdak este sensibil la viziunea actorului asupra rolului. În *Câinele morții,* interpretat de Ofelia Popii, un rol exclusiv vizual-simbolic, lasă libertate actriței să extragă, din mobilitatea și expresivitatea mișcărilor sale cu totul speciale, un personaj unic. Întreaga distribuție rezonează stilistic, valorizează intențiile regizorale în planuri multiple: joc actoricesc, apariție, construcția planului acustic.

Poți citi spectacolul lui Zholdak în cheie post-postmodernă, în cheia filosofiei *zen* ori a altor ideologii, și nici asta nu e important. Ceea ce ai să recunoști negreșit e ritmul timpului care te ia în stăpânire până într-atât încât recunoști încă o dată că frâiele propriului destin stau în alte mâini. N-ai să poți ocoli acest adevăr pe care îl purtăm în noi, amprentă ineludabilă a sensului închis în orice ființă. E aici încifrat destinul artei de a redescoperi adevăruri eterne comentate de teatru iar și iar, de la tragedia antică încoace, de care spectacolele lui Zholdak sunt legate cu fire secrete.

Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu – Othello?!!, **adaptare liberă de Andryi Zholdak după William Shakespeare. Regia Andryi Zholdak (Ucraina). Scenografia: Kolio Karamfilov (Bulgaria). Asistent scenografie: Tatiana Dimova (Bulgaria). Consultant artistic: Rolandas Rastauskas (Lituania). Distribuția: Constantin Chiriac, Virgil Flonda, Diana Văcaru-Lazăr, Anca Florea, Diana Fufezan, Tania Anastasof, Alin Olteanu, Adrian Neacșu, Ofelia Popii, Ovidiu Moț, Ovidiu Popa, Pali Vecsei, Cătălin Pătru, Florin Coșuleț, Codruța Vasiu, Florentina Țilea, Lorena Ciubotaru. Premiera: 22 februarie 2002.**



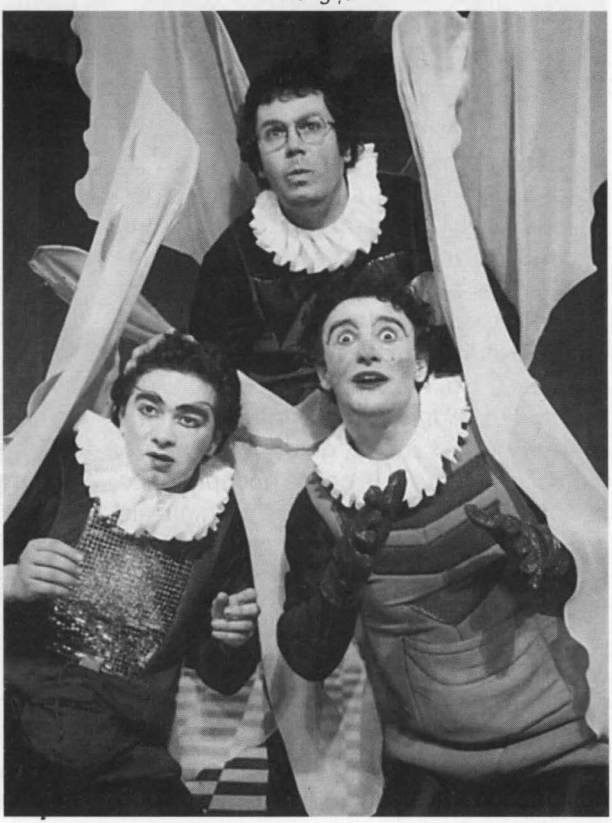
Tania ANASTASOF, Ofelia POPII, Anca FLOREA, Constantin CHIRIAC în *Othello* după W. Shakespeare

„Fluturaș nu mai ai aripioare, Mirandolina ți le-a retezat..."

Doi fluturi înaripați de iubire dau târcoale unei libelule isteațe, pusă pe farse, gata să zăpăcească un al treilea fluture, misogin. Îl sucește, îl învârtește, îl ametește pentru a-l părăsi tocmai când aripile-i înamorate se pregătesc de zbor. Aceasta este povestea *Hangiței*-libelulă pe care Alina Hiristea ne propune să o citim în spectacolul de la Baia-Mare ca pe o feerie într-un caliciu de floare. O lume în miniatură, îndeajuns să încapă în ea mai toate metehnele omenești, o glumă șoptită între două bătăi de aripi. Personajele lui Goldoni pierd nota moralizatoare prin schimbarea de specie, câștigă în haz și fragilitate. Ne vom îndulșa cu siguranță de iubirea unei gâze, lăsate să trăiască ceva mai mult de 48 de ore. Vom gusta ironia unei lecții administrate în doze mici, cât să nu ucidă o biată efemeridă, îndeajuns să o lecuiască de înfumurare.

Scenografia lui Adrian Buzaș nu cade în păcatul ilustrativului, reduce spațiul de joc la o imaginară masă, pe care sunt așezate trei farfurii uriașe în jurul cărora roiesc insectele. Raportul actor–recuzită este supradimensionat, după măsura reală gâză–obiect. Pahare uriașe, furculițe și cuțite-spade, farfurii-iatace, dimensiunile sunt în spectacol o sursă în plus de umor. Costumele, admirabil exercițiu de imaginație aplicată, justifică situațiile de joc, dau aripi, la propriu, personajelor. Alina Hiristea cere actorilor atitudini caricaturale, inventează situații, pune regia în slujba scenografiei. Așezată sub lupă, lumea insectelor o copiază în mic pe cea umană, îmbogățind-o cu dramul de fragilitate și îngăduință. Barbu Petru Radeșiu, Claudiu Pintican și Daniel Făt reușesc trei tipologii distincte, se mișcă cu inteligență pe granița dintre grotesc și caricatural. În *Fabrizio,* servitorul *Mirandolinei,* Serghei Focșa, propune un personaj-gândac la care gestul și mimica devansează mesajul rostit, izbutind un rol de compoziție discret. Adriana Covaci, *Mirandolina,*

Barbu Petru RADEȘIU, Daniel FĂT și Claudiu PINTICAN în *Hangița*



se vrea doar libelula jucăușă, căci la nivelul textului rostit suferă de artificial. Restul distribuției pune onest în valoare ideea regizorală.

Alina Hiristea propune în spectacole secvențe muzicale de legătură între scene care antrenează corpul de balet al teatrului. Carnavalul insectelor se repetă de la un punct în registrul coregrafic, lasă impresia unei opțiuni regizorale nehotărâte până la capăt pentru genul muzical sau pentru farsă. Muzica, deși agreabilă, este înregistrată, ceea ce creează o ruptură în continuitatea stilistică a spectacolului. Mai bine gestionate, aceste intermezzouri muzicale nu ar lăsa impresia ruperii tempoului de joc actoricesc care rezonează cu frecvența bătăilor de elitră.

Hangița, la Baia-Baia Mare, este un spectacol primăvăratic, sensibil, cu un public definit. Data premierei, 14 februarie, ziua îndrăgostiților, nu este o coincidență, ci un calcul care arată că regizorii își pun problema cui și cum ne adresăm. Spectacolul are darul de a trezi tinerilor, de toate vârstele, interesul pentru teatru.

Teatrul Dramatic Baia-Mare. Hangița **de Carlo Goldoni. Regia: Alina Hiristea. Scenografia: Adriana Buzaș. Cu: Adriana Covaci, Barbu Petru Radeșiu, Claudiu Pintican, Daniel Făt, Cristina Cârcei, Bianca Fărcaș, Serghei Focșa, Ioan Costin, trupa de balet a Secției de revistă. Data premierei: 14 februarie 2002.**

Semnat, indescifrabil

Printre dramaturgii ultimului deceniu, Yasmina Reza este un caz de succes. Cinci piese traduse și jucate în lumea întreagă au făcut-o celebră. Ea scrie piesa *Artă* într-un deceniu în care polemicile despre primatul esteticului în artă s-au stins, când teoriile s-au dovedit sterile, când artiștii și-au impus subiectivismul la rang de lege estetică, când denunțarea crizei artei s-a banalizat. Autoarea citează în personajele piesei reflexele consumatorului de artă, le citește în cheia socialului. Trei personaje, trei tipologii: intelectualul flegmatic, care refuză aprioric arta modernă, snobul ghidat de cota artistului și indiferentul, cel ce acceptă orice pentru că nu îl interesează nimic dintr-ale artei (să citim vieții?). Achiziția unui tablou la o sumă exorbitantă este mărul discordiei dintre cele trei personaje. Arta rămâne însă discurs de plan secund, deși în jurul tabloului se construiește întreaga piesă. Așa cum se întâmplă și în arta adevărată, conflictul scoate la lumină adevărul, aici adevărul relațiilor între cei trei. Coborâtă de pe piedestal, demonetizată, arta lucrează în om, îl dezvăluie în adevărul său.

Piesa e o comedie. E o farsă în viziunea regizorului Adrian Roman. O farsă devine însă și spectacolul în care spectatorul se simte prins prin liber consimțământ: am cumpărat bilet, rezist până la capăt. Regizorul Adrian Roman nu pare a avea o lectură personală. Își propune să pună în valoare textul, dar nu reușește decât să-l ilustreze. Deși scenografia părea generoasă, podiumul etajat condensează spațiile de joc, adună scenele numeroase și foarte scurte, modelul narativ propus de regie ucide ritmul, deviază discursul despre plictis spre un happening al plictisului în care publicul e parte activă. Mijloacele regizorale, adesea simpliste (numeroase și nesfârșite momente de heblu!), sunt lipsite de rafinamentul așteptat de la un discurs despre artă, fie el și pe plan doi. Costumele și decorul invită la o extremă rigoare și concizie a jocului, cu toate că sunt trădate senin tocmai de scenografie: aici intervine prima nedumerire a spectatorului, căruia jumătate de spectacol i s-a

arătat un panou cu colaje albe de hârtie care, spre final, este înlocuit cu un alt panou modular, tot alb, dar mobil, în care trebuia să recunoaştem spontan acelaşi tablou, în dispută! S-o numim probă de perspicacitate sau farsă în farsă?... A doua nedumerire ţine de farsa declarată, cea a regizorului, care în loc de final, face să pogoare din tablou spectrul albastru al schiorului (schioarei) pe care unul dintre personaje l-a mâzgălit peste lucrare într-un acces de furie, dar pe care publicul n-a avut cum să-l vadă, din moment ce carioca era uscată, sau avea cerneală simpatică... Aşa că nici semnătura artistului n-am descifrat-o prea clar. Semnat ilizibil sau poate să fi rămas nesemnat... Mai bine pentru artă!

Jocul actorilor nu reuşeşte nici el să dinamizeze spectacolul. Prea multe „poze" şi gesturi intelectuale la Sorin Misirianţu, clovnerie tristă la Ruslan Bârlea, morgă intelectuală ceva mai credibilă la Dan Chiorean. În rest, plictis postmodern.

Dar poate că aşa e lăsată să fie arta: aceeaşi operă e vehement contestată de unii, admirată fără margini de alţii, inepuizabil subiect de dispută. Şi uneori, când te aştepţi mai puţin, trece un înger. Apoi te simţi mic, ridicol şi inutil discutând la nesfârşit despre acea clipă de senină iluminare.

Teatrul Naţional Cluj – Artă **de Yasmina Reza. Regia: Adrian Roman. Scenografia: Adriana Grand. Cu: Sorin Misirianţu, Dan Chiorean, Ruslan Bârlea, Eva Crişan. Data premierei: 12 februarie 2002.**

Ruslan BÂRLEA şi Sorin MISIRIANŢU în *Artă* de Yasmina Reza

Ştefan OPREA

Fabulă cu fabulist

După Ariel Dorfman, aflat încă pe afiş cu *Fecioara şi moartea,* un alt dramaturg sud-american, Guilherme Figueiredo, e prezent pe scena ieşeană cu piesa sa *Vulpea şi strugurii,* fiind cea dintâi premieră a anului 2002. Inspirată din viaţa şi creaţia celebrului fabulist Esop, piesa e ea însăşi o fabulă; nu-i, cum s-ar putea crede, biografia lui Esop, ci dramatizarea unui moment din viaţa lui – acela în care fabulistul devine sclavul filosofului Xantos, moment ales cu abilitate de dramaturg, căci îi serveşte perfect întru realizarea unui profil spiritual al eroului şi pentru demonstraţia ce a dorit să o facă: frumuseţea şi noblеţea omului sunt date de spiritul lui şi nu au nimic comun cu poziţia socială, cu bogăţia şi cu frumuseţea fizică. Conflictul piesei se naşte nu din fapte şi întâmplări spectaculoase, ci din opoziţia intelectuală şi morală dintre *Esop* şi *Xantos,* adică dintre gânditorul autentic şi pseudogânditorul cu statut social solid; sunt două ipostaze umane ireconciliabile, din coliziunea cărora rezultă tensiunea dramatică, umorul subtil şi amar, precum şi mobilul însuşi al întâmplărilor.

În esenţa ei, piesa este o pasionantă pledoarie pentru libertate şi demnitate; marea dorinţă a lui *Esop* e să obţină libertatea. Demnitatea lui şi pasiunea libertăţii sunt sublime şi dramaturgul a mizat constant pe această idee, după cum a mizat pe substanţa ideatică şi morală a „istorioarelor" inventate şi spuse de erou cu farmecul inteligenţei. *Esop* biciuie cu spiritul său ascuţit, satirizează, râde de toate vanităţile lumii: "Mă duc să văd totul – zice el, spre final –, să văd cu ochii mei. Se spune că undeva, departe, în Lidia, există un rege, Cresus, care e cel mai bogat om din lume. Palatele lui sunt de aur, hainele lui sunt ţesute cu pietre scumpe. Vreau să-l văd şi să râd de bogăţia lui. Şi mai departe, pe malul Nilului, egiptenii au construit morminte uriaşe de piatră pentru a cinsti memoria regilor lor. Vreau să văd şi asta şi să râd de semeţia goală a acestor monumente de piatră care acopăr nişte oseminte prăfuite. Vreau să văd ambiţia omenească sub toate înfăţişările ei şi să râd de hidoşenia ei, aşa cum râd toţi de chipul meu".

Vitalie Bichir a realizat un spectacol cursiv şi curat, în care personajele – mai ales *Esop* şi *Xantos* – se conturează pregnant într-o confruntare alertă şi tensionată, bine susţinută actoriceşte de Doru Aftanasiu şi Radu Ghilaş. Regizorul nu a forţat imaginea lui *Esop,* în sensul că interpretului nu i-a fost urâţit chipul (cum s-a procedat în toate reprezentările anterioare ale piesei); el joacă aşa cum este, sugerând totul prin mijloace actoriceşti nuanţate, prin comportament şi replică, prin stări şi combustie interioară, din care imaginea urâţeniei fizice iese înnobilată de luminile cugetării. Cu o voce gravă şi cu privirea aprinsă de febră, actorul (aflat la primul său rol de asemenea proporţii, dar afirmat net în multe spectacole anterioare) impune scenic un personaj convingător, cu putere de seducţie; el îşi domină adversarul pe palierul spiritului, făcând ridicole gesturile represive şi pretenţiile intelectuale ale lui *Xantos.* Radu Ghilaş a înţeles exact această relaţie şi îşi conturează personajul în consecinţă, *Xantos* dezvăluindu-şi goliciunea gândirii, inutilitatea puterii, superficialitatea sentimentelor pe care le clamează zgomotos.

Din păcate, interpretarea rolurilor feminine nu-i la acelaşi nivel. În rolul frumoasei *Cleia* – singura care îl înţelege şi îl preţuieşte

pe *Esop* pentru inteligența și talentul lui – Irina Răduțu-Codreanu rămâne o prezență modestă, fără feminitatea și reacțiile pretinse în rol; iar sclava *Melita* abia dacă se face observată, jocul Antonelei Cornici fiind lipsit de fior dramatic.

Spre deosebire de spectacolele sale anterioare *(Pescărușul*, mai ales) în care arătase o deosebită capacitate de invenție scenică, Vitalie Bichir e, aici, mai „cuminte", fiind preocupat mai mult de confruntarea ideilor decât de imaginea scenică, de plastica și dinamica ei. L-am regăsit doar în secvența biciuirii lui *Esop* de către *Etiopian,* transformată într-o splendidă metaforă – un dans încărcat de semnificații, excelent interpretat de Oana Sandu și Florin Peltea. Și, de asemenea în imaginea finală – un fel de morală a fabulei – cu păsări uriașe (în care am recunoscut stilul scenografei Rodica Arghir).

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iași (studioul „Teofil Vâlcu") – Vulpea și strugurii de Guilherme Figueiredo. Regia: Vitalie Bichir. Scenografia: Rodica Arghir. Distribuția: Doru Aftanasiu, Radu Ghilaș, Irina Răduțu-Codreanu, Antonela Cornici, Oana Sandu, Dumitru Năstrușnicu, Florin Peltea. Data premierei: 17 ianuarie 2002.

Maestrul cântăreț

În opera lui Frank Wedekind – adevărată prefață a teatrului expresionist – două piese scurte, *Cântărețul* și *Muzică,* ocupă un loc special. Deși multă vreme neglijate de exegeți, ele sunt caracteristice pentru creația dramaturgului prin modernitatea lor ideatică și structurală și prin spiritul care îl domină. Wedekind însuși considera aceste piese drept cele mai moderne din tot ce a scris: „Ceea ce mi-am propus din punct de vedere artistic este atât de realizat, încât n-aș dori să schimb nici cel mai mic cuvânt. Problematica lor e însăși *arta, condiția artistului",* iar procedeele de elaborare premerg farsa tragică modernă – totul învăluit în ironia tăioasă, incisivă și sarcastică, specifică întregii opere wedekindiene, cu alunecări voite în tragicomic și grotesc.

În *Cântărețul / Maestrul cântăreț,* reprezentată acum la studioul Teatrului Național din Iași, dramaturgul își privește personajul cu cruzime, analizându-i tăios condiția de idol al unei lumi sensibile, interesate doar de aspectele exterioare ale artei, ceea ce, în mod firesc, îl împinge pe artist – el însuși însetat de gloria de suprafață, de succesul imediat – spre o dezumanizare continuă, spre condiția de marionetă. Viața particulară a tenorului wagnerian e un uriaș vid, nici gânduri, nici sentimente nu pot pătrunde în acest gol; el rămâne insensibil chiar și în fața artei adevărate, singura lui preocupare reducându-se la păstrarea renumelui de idol al publicului și la respectarea clauzelor contractuale. Existența lui de „sclav al succesului" alunecă astfel în absurd; își reprimă conștient orice sentiment, orice fantezie, își reprimă până și propria oboseală care, observată de admiratori, ar însemna sfârșitul. Un dinamism trucat, o vitalitate autoimpusă, o inteligență deturnată spre alte scopuri îl caracterizează pe *Gerardo.* Singurul lui scop – care îl face ridicol – e apărarea existenței lui confecționate, a vieții închise sub un clopot de sticlă, în ciuda claustrofobiei de care suferă; nu-l interesează fondul existenței, ci formele ei, pe care le dorește cât mai bogat ornamentate. Declarațiile lui sunt fie emfatice („Nu-mi aparțin mie însumi, aparțin artei mele"), fie de un pragmatism frust („Noi, artiștii, suntem un articol de lux al burgheziei, pentru a cărei plată ne supralicităm reciproc").

Prin ceea ce declară în caietul de sală, regizoarea Irina Popescu-Boieru dovedește o exactă înțelege a textului și anume faptul că Wedekind a spulberat fără milă mitul artistului dăruit cu generozitate artei sale și publicului, al artistului animat de un profund romantism și înzestrat cu o sensibilitate ieșită din comun. *Gerardo,* personajul central din *Maestrul cântăreț* nu are „nimic din generozitatea și spiritul de sacrificiu pomenite, ci doar o imensă trufie și o grabă obosită de a se integra în mecanismul infernal în care sublimul muzicii n-a devenit decât o marfă: în locul imensei iubiri revărsate peste lume, un cinism vehement și o istoveală (!) acră [...] Precum un nou Faust care și-a vândut sufletul prin contract, maestrul cântăreț își vede de drumul său fără oprire și fără regrete. O vagă nostalgie a sufletului pierdut, repede înăbușită".

Perfect. Numai că această exactă înțelegere teoretică nu se traduce scenic decât în aspectele exterioare. Intreptarea exagerat *realistă* a textului îi reduce la minimum virtualitățile tragicomice și devierile intenționate spre ridicol și grotesc. Spectacolul stă constant sub apăsarea unui sentimentalism banal și sub amenințarea melodramei. Jucat astfel, Wedekind nu-și justifică renumele de precursor al expresionismului și chiar al absurdului. Drama modernă, care se revendică în bună măsură de la teatrul lui, n-are nimic de preluat din *Maestrul cântăreț* așa cum este montată piesa de Irina Popescu-Boieru, care pare a fi mers împotriva exegezei bogate și relativ unitare asupra teatrului wedekindian.

Decorurile semnate de Rodica Arghir respectă până la un punct indicațiile autorului: cameră de hotel încărcată cu buchete de flori și coroane de laur, geamantane deschise în care cântărețul, mereu călător, își îngrămădește bagajele specifice, costume ale personajelor interpretate, o movilă de scrisori de la admiratoare etc. Lipsesc doar pianul și perdelele goale, de pluș, care ar fi dat senzația de spațiu închis, de claustrare. Și, mai important, lipsește atmosfera acaparatoare, sufocantă. Sunt adăugate – față de ceea ce indica autorul – elemente de tehnică modernă: un interfon, un radiocasetofon, un ecran de cinema pe care sunt proiectate secvențe din opera *Tristan și Isolda* (obsesia eroului); contemporaneizând prin aceste elemente, scenografia înlocuiește barocul pretins de text cu un realism rece care nu concordă cu starea personajului și cu contextul sociouman în care se mișcă.

Constantin Pușcașu exhibează un personaj agitat, tracasat, terorizat de admiratoare și de solicitările contractelor, obsedat de spectacolul care urmează, numai că el nu comunică aceste date decât la nivelul agitației exterioare, printr-o neîncetată alertă fizică, interioritatea personajului, starea lui rămânând mereu neîmplinită. Emil Coșeru e mai aproape de condiția tragică a creatorului neînțeles, îi subliniază pasiunea cu care își apără opera, îi adaugă și ușoara nuanță tragicomică, dar are, uneori, și inflexiuni melo, care nu sunt deloc în spiritul viziunii lui Wedekind. Cu discreție și puritate schițează Haruna Condurache profilul *Isabelei,* fata îndrăgostită de idolul ei, resimțind acut șocul întâlnirii cu *Gerardo* cel de dincolo de personajele sale. Monia Pricopi îi conferă *Helenei* o pasionalitate ardentă, dar motivația psihologică a gestului final (se sinucide) rămâne insuficient acoperită de jocul actriței.

Spectacolul stă sub semnul unui punct de vedere oscilant între propunerile dramaturgului și dorința regiei de a actualiza – încercare pe care textul ambiționează să nu și-o asume.

Teatrul Național „V. Alecsandri" Iași (studioul „Teofil Vâlcu") – Maestrul cântăreț **de Frank Wedekind. Traducerea: Simion Dănăilă. Regia: Irina Popescu-Boieru. Scenografia: Rodica Arghir. Distribuția: Constantin Pușcașu, Emil Coșeru, Monia Pricopi, Haruna Condurache. Data premierei: 24 februarie 2002.**

Elena PUREA, Mihai GINGULESCU, Nicu MIHOC și Ion FISCUTEANU

Ion CAZABAN

Piromani și „pompiari-cetățiani"

Cu câțiva ani în urmă, după Festivalul teatral „Eugen Ionescu" de la Chișinău, semnalam schimbările de perspectivă și modalitate scenică apărute în reprezentarea textelor ilustrului dramaturg. Ceea ce se remarcase ca pamflet politic sau ca parodie ludică în spectacolele lui Mihai Măniuțiu *(Lecția)* și Tompa Gabor *(Cântăreața cheală)* era demonstrat încă o dată, în alte moduri însă, de cele văzute în festival. Interpretând *Scaunele,* patru studenți-actori dublau personajele și reluau diferit unele momente, oscilând între pantomimă, teatru-dans și *musical,* cu neobosită vervă ce se voia transmisă numai public cam nedumerit și nemulțumit de abandonarea manierei consacrate de joc. Spectacolul putea fi receptat ca un „exercițiu de libertate", ca un manifest al tinerei generații, mai curând impulsiv, decât perfect conceput. Cu acest prilej, regizorul Mihai Fusu socotea necesar un interval de bilanț, un răgaz pentru ca interpretarea pieselor lui Ionescu să fie regândită în contextul socio-cultural de azi.

Înscenată de Cristian Ioan la Tg. Mureș, *Cântăreața cheală* se înscrie într-o tendință (să-i spunem) postionesciană, de dată recentă. La controversa criticilor – opunând păreri extreme, afirmate tăios imediat după căderea cortinei – alăturăm și părerile noastre, rezultând din două vizionări ale spectacolului, cu impresii modificate de la una la alta.

Cum s-a observat, inventivitatea regizorului, fără deosebită rigoare și derutantă nu o dată, este, desigur, semnul unei preocupări pentru schimbare. De fapt, această inventivitate nu omite degradarea absurdă a limbajului și deriziunea noncomunicării, nici marionetizarea personajelor, existente inevitabil,

dintotdeauna, în montarea dramaturgiei de început a lui Ionescu. Acum, însă, ele se combină – după un procedeu frecvent în ultimul deceniu – cu aluzia politică.

Introduse surprinzător de regizor, cabina telefonică și telefonul mobil (de actualitate!) ajung instrumentele noncomunicării: cu ele se emit, mecanic și cabotin, stereotipuri verbale. Nu întâmplător, după terminarea conversației, soții *Martin* se vor prăbuși ca niște păpuși cu sforile tăiate... Dar, pe de altă parte, cele două cupluri – esențializate de Ionescu în felul său – capătă, pe scenă, o anume diferențiere psihologică, vizibilă în reacții viguros contrastante *(Smith)* sau monocord definite *(Martin).* Soții *Smith* sunt stăpâni și dominanți, politicoși și apropiați, nervoși și zâmbitori, gravi și comedianți, nobili (de Spania) și vulgari, pe când soții *Martin* se mențin într-un sentimentalism dulceag și stupid. Cu toții trăiesc plictiseala de evenimente, dar și o tensiune imprecisă, răbufnind variabil din relațiile cu copiii (lui *Smith,* prezențe mute, imaginate de regizor, pronunțându-se muzical, la vioară și clavecin) sau din cele brutal evidente cu servitoarea de ambe sexe, *Mary,* ce își domină impertinentă stăpânii. Personajele piesei sunt, deci, multiplicate – pe scenă, împreună cu tânăra *Mary,* apare și un *Mary* bărbos și ponderal.

Mai concret ca în versiunile anterioare, spectacolul vizualizează continuu motivul focului, alteori având doar pregnanță verbală (poemul „Focul", spus de *Mary).* Totul începe cu incendierea unei fantome argintii de menină spaniolă. Puțin după, *Dna Smith* arată înclinații piromane când aprinde bucăți de ziar și își perpelește soțul. Aceeași flambează tava adusă de *Mary.* De câteva ori, copiii lui Smith caută să oprească focul, dar tot ei vin cu lumânări aprinse, inaugurând momentul bradului de Crăciun, născocit regizoral.

Într-un decor din folii de plastic ce par calcinate, în această ambianță inflamabilă, sosirea pompierului ar fi fost foarte nimerită dacă aducea o împlinire finală. N-a fost așa. I se conferă prea multe trăsături și semnificații care nu susțin direcții de dezvoltare a spectacolului, ci deschid numai, fără clară justificare câteva „paranteze", cum aprecia și Oana Borș (în cronica dintr-un număr anterior). La absurdul ionescian, regizorul a crezut potrivit să răspundă cu arbitrariul propunerilor scenice. De astă dată, avem un Pompier de mare disponibilitate erotică, de un priapism bine reliefat, gata să asalteze femeile („să vină pompierii / inima să-mi stingă"). În plus, e autoritar, ca un comandant, cu gazdele. Nu-i consecvent, totuși, dovedindu-se brusc timid, invidios, complexat. Câteva minute, va cânta pe nemțește *Heilige nacht* și pe față îi va miji trecător o mustăcioară à la Hitler (cum avea și Albulescu, jucându-l pe Schmitz din *Biedermann și incendiatorii).* Deși se exprimă caragialian: „în trei sferturi de ceas și șaisprezece minute fix am de stins un incendiu", nu este un „pompier-cetățian", ci de alt tip, cu semnificații care se deranjează reciproc. În realitate, focul îi place așa cum marinarului îi plac întinderile de apă. Permanent, prezența sa fascinează, dar nu mai puțin irită cele două cupluri. Le va tulbura definiv, înfricoșându-le chiar cu întrebarea despre „cântăreața cheală"...

Stimulați de invenția regizorului – care ne sugerează o poveste subterană – să presupunem că sintagma „cântăreața cheală" nu-i decât o parolă descoperită de *Pompierul* indiscret, asociat *cu Mary–Sherlock Holmes!* Ca niciodată, *Pompierul* va fi ucis cu briceagul de (până atunci) sentimentalul *Martin* și va rămâne atârnat în ramurile bradului. Explozia de replici incoerente ce urmează poate fi o tactică de apărare, în scopul dezorientării și interzicerii oricăror deducții precise („e pe-acolo, e pe-aici" ș.a.m.d.).

În timp, spectacolul s-a decantat (observau și alții), ritmul său este, în general, mai adecvat intențiilor (mereu disperate), replicile din final sunt mai inteligibile, deși destule se pierd din textul lui Ionescu. În ce privește incongruența și arbitrariul unor intervenții și completări regizorale, rămâne de văzut cine (și de ce) le va accepta.

Teatrul Național din Târgu Mureș, Compania „Liviu Rebreanu" – Cântăreața cheală **de Eugen Ionescu. Regia: Cristian Ioan. Decor: Clara Labancz. Costume: Doina Antemir. Cu: Ion Fiscuteanu, Monica Ristea-Horga, Mihai Gingulescu, Elena Purea, Nicu Mihoc, Serenela Mureșan, Dan Glasu, Gabriel Dumitraș, Claudia Zădreanu. Premiera: 15 noiembrie 2001.**

Oana BORŞ

Un spectacol al altui timp

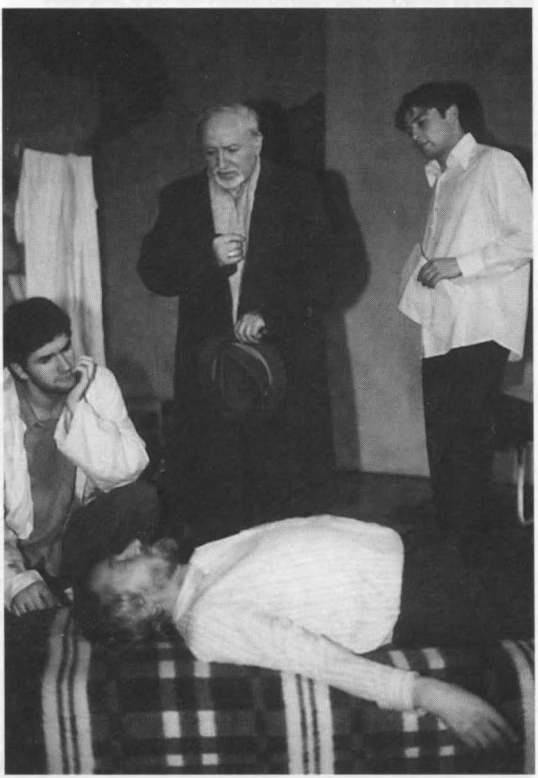
Acolo, departe de Mircea Ştefănescu... Intuind o întrebare nerostită dar care, probabil, a încolţit în mintea celor care au venit să vadă noua premieră a Teatrului „George Ciprian", directorul Paul Ioachim şi-a motivat, înainte de începerea spectacolului, opţiunea. În primul şi în primul rând, pentru că a dorit să aibă în repertoriu o piesă din dramaturgia românească interbelică. Mai departe, pentru că problematica pe care o ridică acest text o consideră de actualitate, cu atât mai mult cu cât se pliază pe starea de spirit pe care o au tinerii dintr-un oraş de provincie...

Gestul de a scutura praful care s-a aşternut pe o parte din dramaturgia noastră este salutar ca act de recuperare istorică. Căci mare parte dintre aceste texte nu au putut învinge timpul, trăindu-şi doar istoria momentului. În *Acolo, departe,* Mircea Ştefănescu pune în discuţie teme de profunzime: condiţia creatorului, măcinat de propriul ideal; sacrificiul împăcat al celor din jur fie femeie iubită, fie părinte, fie prieten, pentru ca el, alesul, să-şi îndeplinească menirea. Forma cu care autorul îşi îmbracă ideile este una caracteristică epocii sale şi, de ce să nu recunoaştem, căzută în desuetudine pentru noi.: melodrama. Însuşi autorul mărturisea în *Amintirilor unui dramaturg:* „Am recunoscut totdeauna valoarea educativă a melodramei, regretând însă mijloacele cu care îşi declanşează efectele".

Structura piesei, extrem de precis trasată, obligă dar, iar regizorul Răzvan Dincă s-a conformat. Astfel că s-a născut un spectacol de un realism al amănuntului minuţios, îmbrăcăt de o atmosferă corespunzătoare *lamentatio*-ului melodramatic, cu o putenică notă a specificităţii locale şi temporale. Însă un spectacol fară suficientă combustie interioară. Suflul de vitalitate ar fi putut veni dintr-o altfel de situare în context a personajului principal. Aici, *Silviu* (Lucian Ghimişi) este lipsit de determinare, de acea flacără-motor a faptelor sale, de acea picătură de cinism cu care acceptă sacrificiul celorlalţi. Demersul său scenic este tern conturat, respirând un aer propriu mai mult al resemnării, decât al speranţei şi tenacităţii în căutarea adevărului său, pe care o are personajul.

La polul opus, ca situare într-o normalitate de decriptarea a rolului, se situează Ioana, foarte expresiv configurată de tânăra Alexandra Velniciuc (studentă la UNATC). Ea este imaginea inocenţei şi a dragostei depline care ştie să uite de sine pentru celălat şi, mai ales care ştie să iasă cu demnitate din viaţă atunci când descoperă că nu îi mai este utilă iubitului

Alexandru NEDELCU, Candid STOICA, Lucian GHIMIŞI, Ştefan VELNICIUC (în prim plan)



ei nici ca subiect de roman. Din aceeași lume, a celor care renunță, face parte și tatăl, *Nenea Iancu*, rol ce îi oferă posibilitatea lui Candid Stoica de a da naștere unui personaj plin de blândețe și înțelegere.

Metafora din final, a întâlnirii în moarte a celor doi tineri, accentuează excesul de melodramatic, amplificat în timpul spectacolului și de intermezzo-urile muzicale (live) ale viorii lui Dan Claudiu Vornicelu, ce devine și ea personaj potențator de stare. Și, poate că o lacrimă a încolțit în ochiul spectatorului, dar oare astăzi este suficient?

Teatrul „George Ciprian" Buzău – Acolo, departe **de Mircea Ștefănescu. Regia: Răzvan Dincă. Ilustrația muzicală (live): Dan Claudiu Vornicelu. Scenografia: Valeriu Șușnea. Distribuția: Candid Stoica, Lucian Ghimiși, Ștefan Velniciuc, Dana Stroe, Alexandra Velniciuc, Alexandru Nedelcu, Dan Claudiu Vornicelu, Sorin Gheorghiu. Data premierei: 17 februarie 2002.**

Abisul pasiunii

Pasiune exacerbată într-o lumea a iluziilor pierdute, a vieții ratate, a dorințelor neîmplinite. Este axa în jurul căreia regizorul Kincses Elemer și-a construit (la Teatrul „Fani Tardini" din Galați) viziunea sa scenică despre universul din *Delict în insula caprelor* de Ugo Betti.

Cele trei femei, din generații și cu biografii diferite, își pierd aici identitatea, devenind ipostaze ale feminității frustrate care se lasă pradă, conștient sau inconștient, lascivității. Izolate într-un mod de viață din care nu au puterea de a evada, își potolesc setea cu vitalitatea și pasiunea tânărului ce le pătrunde inopinat în viață. Căci *Angelo* este imaginea pasiunii latente, ascunse. Partener de celulă cu personajul absent și vinovat prin lipsă de starea celor trei, soră, fiică, soție, *Angelo* trăiește, la rându-i, prin dorința de a se substitui altei vieți. O viață pe care a trăit-o în închipuire, povestită, și care acum îi aparține. În decriptarea lui Kincses Elemer, însă, el nu mai este intrusul, cel care trebuie să cucerească, ci cel așteptat, dorit, cu gând ascuns. De aceea, contopirea cu sângele înfierbântat al tinerei pline de viață, cu speranța dragostei mijite a copilei pure și naive, cu încrâncenarea femeii abandonate este totală. Păcatul lor comun le subjugă, până la uitare de sine.

Ce le va opri? Strigătul dinlăuntru al mamei care răzbate dincolo de femeie. Este dimensiunea subtil insinuată în final. Chiar dacă lupta cu sine este sfâșietoare, *Agata* își apără copila, poate, la rândul ei, viitoare mamă purtând în pântece rodul dragostei lor comune. Gestul ei de a arunca scara fântânii în care coborâse *Angelo* este voit, nu întâmplare a destinului pe care doar o speculează. Ea salvează, dar în același timp se condamnă pe sine. Va rămâne aici, izolată, lângă fântână pentru a-și ispăși singură vina. Doar clopoțelul bătrânului mai face legătura cu lumea și sparge tăcerea. O tăcere albă, inexpresivă, ca cearșafurile albe ce închid ermetic spațiul scenei și filtrează lumina lascivă a soarelui. Craniile de capră înfipte în pari îi vor fi alături în „așteptarea sa de a se scurge viața și de a n-o iert".

Bine conduse de către regizor, Anca Maria Ciucanu (*Agata*, mama), are atitudinea și determinarea pe care o presupune personajul, Crina Stoica (*Silvia*, fiica) este o prezență suavă, delicată și introvertită, Tamara Constantinescu încearcă să contureze frivolitatea *Piei* (sora).

De remarcat este debutul tânărului Gabriel Mircea Velicu, proaspăt absolvent al UNATC-ului bucureștean, în primul lui rol de anvergură. Are forță și prezență scenică chiar dacă, pe undeva lipsa de experiență îl face a nu-și putea salva personajul de o dimensiune monocordă.

Teatrul „Fani Tardini" Galați – Delict în insula caprelor **de Ugo Betti. Traducerea: Lucia C. Ionescu și Costel Ionescu. Regia și scenografia: Kincses Elemer. Ilustrația muzicală: Maria Kincses. Costume: Klara Labancz. Distribuția: Ana Maria Ciucanu, Tamara Constantinescu, Crina Stoica, Gabriel Mircea Velicu, Lică Dănilă. Data premierei: 3 februarie 2002.**

Mult zgomot pentru nimic

Şi Teatrul „Ion Creangă" s-a alăturat teatrelor care vor să sărbătorească „Anul Caragiale". Aşa că regizorul Cornel Todea a făcut o declaraţiune: *Voi scandal cu orice preţ*. Scenariul (semnat de Ion Gârmacea) pune în valoare câteva dintre cele mai cunoscute schiţe ale dramaturgului, ce fac parte din programa şcolară (să nu uităm că teatrul trebuie să-şi onoreze specificul). Acestea sunt, însă, intermezzo-uri inserate într-un colaj de replici, spuse de personaje celebre ale lumii lui Caragiale, care se întâlnesc într-un târg al „Moşilor".

Se vorbeşte despre carnavalescul în schiţele lui Caragiale, despre forţa sa de a reda dimensiunile şi apucăturile unei lumi, prin pofta de „concret şi imediat". O aglomeraţie citadină şi umană care dă imaginea urbei noastre balcanice.

Forfota acestei lumi a Moşilor, extrem de savuroasă în textul original, extrem de expresivă ca substanţă, regizorul o alege ca structură de spectacol. Din păcate, zgomotul, îmbulzeala pleonastică şi simbolistica redundantă, o anume tuşă groasă dau starea de a fi a spectacolului şi îl depărtează vizibil de intenţie.

Singurele momente în care se salvează şi se calmează acestă agitaţiune sunt scenetele. Se remarcă comicul lui Mihai Verbiţchi în *Rostogan*, simpaticul şi autenticul *Goe* (întruchipat cu talent de Carmen Palcu), secundat de cele trei „mamiţe" (Raluca Zamfirescu, Cornelia Pavlovici, Marina Procopie), un dinamic *Ionel* interpretat de Claudia Revnic.

În rest, cu tot respectul pentru autorele spectacolului, şi parafrazând un titlu care nu are nimic de-a face cu spaţiul de la porţile Orientului, nu este decât „mult zgomot pentru nimic".

Teatrul „Ion Creangă", Bucureşti – Voi scandal cu orice preţ. **Scenariul: Ion Gârmacea după momentele, schiţele, comediile lui Caragiale. Regia: Cornel Todea. Scenografia: Anca Pâslaru. Coregrafia: Păstorel Ionescu, Ilustraţia muzicală: George Marcu. Distribuţia: Cristian Irimia, Mihai Verbiţchi, Carmen Palcu, Cătălin Dupu, Daniel Tudorică, Dumitru Anghel, Marcela Andrei, Mirela Busuioc, Raluca Zamfirescu, Cornelia Pavlovici, Marina Procopie ş.a. Data premierei: 25 ianuarie 2002.**

Foto: Ştefan Daday

Marioara STERIAN, Claudia REVNIC, Ion ARCUDEANU

Ileana BERLOGEA

Tony Bulandra are și el teatru...

Sub semnul aniversării a 150 de ani de la nașterea lui Caragiale, la Târgoviște ia naștere Teatrul „Tony Bulandra".

Cu sincer entuziasm și autentică iubire pentru arta scenică autoritățile locale din Târgoviște și oamenii de bine, în frunte cu Primarul, au refăcut complet teatrul, dotându-l cu toate cele necesare unui spațiu artistic plăcut și comod.

Paul Bănică și regizorul Mihai Constantin Ranin – sau pe scurt, cum iscălește, Mc Ranin – au alcătuit trupa cu tineri care au absolvit, cu câțiva ani în urmă, Academia de Artă Teatrală „Thalia", înființată după revoluția din decembrie 1989 de profesorul Horia Deleanu în această fostă capitală a Munteniei, după cum și cu alți actori, dispuși să vină aici pentru un început eroic.

Mc Ranin a pregătit pentru inaugurarea teatrului trei spectacole: un montaj Caragiale *Ultima birjă... nocturne Caragiale*, *Don Quijote*, în propria-i dramatizare după Cervantes și un memorabil eveniment *Conu Leonida față cu reacțiunea*, cu inegalabilul maestru Radu Beligan și cu Rodica Mandache.

Schițele poveștile sau fragmentele din piese sunt de ani de zile material dramatic atractiv pentru mulți regizori, dar Mc Ranin a găsit un fir dramatic incitant, acela al nopții. Multe scene din lucrările dramatice și schițele importante caragialiene se petrec noaptea. Și astfel e legat (având drept copertă, deschidere și închidere *La Moși)*, *C.F.R.*, *Istoria mutului*, *Tren accelerat*, *Olga și spiriduș*, *Calul dracului*, *Astrul amanților*, cu două dinamice și colorate momente din *O noapte furtunoasă* și *D-ale carnavalului*.

Pe o scenă goală, cu o imensă lună, mai exact un disc de bronz agățat pe peretele din fundal și o birjă, adusă din când în când pe podium – atunci când acțiunea o cere – cu sugestia unei fântâni în *Calul dracului*, o masă și un scaun, unde stă Veta în *O noapte furtunoasă,* se desfășoară dinamic, alert, cu spirit și inventivitate, întreaga acțiune. Actorii fac pantomimă, dansează sau cântă după cum le-a cerut regizorul. Nu lipsește nici orientalul „povestitor" în *Calul dracului*, introducându-ne în miezul întâmplărilor sau dezvăluindu-ne dedesubturile lor.

Numele sunt ale unor începători, chiar dacă unii dintre interpreți au mai jucat, dar am certitudinea că cel puțin câțiva dintre ei vor deveni bine cunoscuți.

Rodica Bistriceanu, venită de la Chișinău, și Cristina Dumitra dau viață eroinelor lui Caragiale din *O noapte furtunoasă* și *D-ale carnavalului*, cu sinceritate și haz. Aceeași Rodica Bistriceanu este și eroina din *Calul dracului*, vrăjitoarea vicleană care-l păcălește pe *Prichindel-Aghiuță*. Alături de cele două actrițe, se remarcă în celelalte personaje feminine Carmen Kulcsar și Vali Pena, în timp ce personajele masculine sunt realizate, pe rând, de George Buică, cu o mai îndelungată experiență de actor, și mai tinerii colegi, Bogdan Șerban, Cătălin Aldea și Ilie Gergu.

Trupa este restrânsă, dar dăruirea este mare și dorința de perfecționare și mai mare.

Teatrul „Tony Bulandra" din Târgoviște – Ultima birjă... nocturne Caragiale, **după I.L. Caragiale. Dramatizare, regie, scenografie și ilustrație muzicală: Mc Ranin (Mihai Constantin Ranin). Distribuția: Rodica Bistriceanu, Cristina Dumitra, Carmen Kulcsar, Vali Pena, Cătălin Aldea, George Buică, Ilie Gergu și Bogdan Șerban. Data premierei: 18 ianuarie 2002.**

Două ore de amuzament

Energicul director al Teatrul Evreiesc de Stat din București, regizorul Harry Eliad, bun cunoscător al resorturilor comice, maestru al relațiilor dinamice și al poantelor, a adaptat și montat o piesă de Labiche, încă necunoscută la noi, *O farmacie cu nebuni.*

Invitându-i să joace în spectacolul său pe Ileana Stana-Ionescu și Mișu Fotino, și-a asigurat o distribuție de zile mari, cei doi interpreți având toate calitățile necesare unei autentice reușite.

Mișu Fotino este *Jean Scarlat,* un farmacist fără clientelă, devenit însă înstărit datorită doctorului *Demetrescu-Vlădescu,* bine și convingător realizat de Nicolae Călugărița, cel ce a îmbolnăvit subit jumătate din oraș, trimițându-i drept cumpărători siguri și fideli farmacistului. Ileana Stana-Ionescu este *Agripina,* o autentică scorpie, geloasa soție a lui *Jean Scarlat*. Bănuiește că o înșală cu fiecare femeie venită la farmacie și eforturile disperate ale soțului de a-i explica că sunt doar relații între un negustor și cumpărătorii săi o calmează cu multă dificultate.

Demetrescu-Vlădescu, chiriașul lor, are o soție nostimă, tânără și fâșneață, *Serafima,* jucată cu dezinvoltură de Cristina Dogaru. Răpită aproape cu câțiva ani în urmă lui *Laurențiu Patraulea,* acum în Canada, Serafima are toate datele să stârnească, fără motiv real, furia *Agripinei,* fapt accentuat și de reîntoarcerea bruscă a fostului logodnic în țară. Mihai Ciucă îl joacă pe *Patraulea* cu un aer naiv, replici și mai naive, cu haz și ironie. Aparent, între el și *Demetrescu-Vlădescu* nu sunt diferențe. Ni se spune că există diferență de vârstă, dar tinerețea „canadianului" este mimată amuzant și cu distanțare. El este fericit că a scăpat de o logodnică, zugrăvită de doctor ca „bețivă", „fără caracter" ș.a.m.d. Întâlnirea celor doi, a lui *Patraulea* cu *Serafima* pune în lumină adevărul, dar fostul iubit nu este dispus să-și recucerească logodnica, fiind convins că ea totuși bea cam mult.

Totul se termină „cu bine", *Patraulea* pleacă în Canada și cele două familii își reiau existența lor banală și afacerile ce-i leagă.

Veronica Nicolae a creat un interior aerisit, cu culori vesele și calde, iar Vasile Manta un fundal muzical „retro", vesel, chiar dacă uneori are și accente nostalgice.

Spectacolul „Labiche", adaptat la condițiile noastre, chiar actualizat, nu are alte pretenții decât acelea de a distra și reușește să amuze, actorii, mai ales invitații, fiind buni, foarte buni și întâlnirea cu ei binevenită.

Teatrul Evreiesc de Stat – O farmacie cu nebuni. **Adaptarea de Harry Eliad după Labiche. Regia: Harry Eliad. Scenografia: Veronica Nicolae. Ilustrația muzicală: Vasile Manta. Distribuția: Ileana Stana-Ionescu, Mișu Fotino, Nicolae Călugărița, Cristina Dogaru/Arabela Neazi, Mihai Ciucă. Data premierei: 21 ianuarie 2002.**

Delia VOICU

„Da' eu te iubesc, Gogule!"

... se tânguie, înlăcrimată, *Clementina*, femeia „cu principii", părăsită pentru vina de a nu fi purtat pantofii argintii (rarisime exemplare!) pe care el, *Gogu*, a fost *nevoit,* din lipsă de bani, să-i fure pentru ea. După ce încearcă diverse tertipuri, apelând și la grațiile *Ortansei*, soția unui inspector din garda financiară, *Gogu* înțelege că „afacerile" nu se realizează la nivelul lui, de traficant mărunt. Își schimbă hainele de fante ieftin, îmbrăcând uniforma de om „serios", acreditată la noi printr-o anumită tradiție: costumul. Soluția pare eficientă. Îl vedem la final, în lumina unui reflector, zâmbind, vorbind, în admirația și aplauzele vechilor companioni.

Eroii pe care Anca Maria Colțeanu îi aduce acum „sub clar de lună" sunt cei din lumea micilor comercianți, nedeprinși cu cinstea. În opțiunea pentru acest text cred că a cântărit greu și locul în care este amplasat Teatrul *Union* – la răspântia dintre cartierele Rahova și Drumul Taberei. Reprezentațiile cu public obișnuit, de dinaintea premierei oficiale, au arătat că acesta rezonează cu entuziasm la universul montării.

Departe de a fi, totuși, o producție marginală, având și dezavantajul unei scenotehnici neprofesioniste, spectacolul Ancăi Maria Colțeanu (ușor crispată în fața primei comedii pe care o regizează) se bucură de doi interpreți foarte buni: Alina Berzunțeanu și Pavel Bartoș, în rolurile *Vasilica* și *Emilian.* Ei reușesc, prin umor și prin subtilitatea jocului, să facă din aceste antipatice „personaje pozitive", create în anii '50 de Teodor Mazilu doar pentru a putea trece piesa de cenzură, figuri seducătoare. Profira Serafim (*Ortansa*) se află într-un progres neașteptat față de evoluția sa din *Olga, Maşa şi Irina* – montarea cu care s-a inaugurat, în toamna trecută, Teatrul *Union.* O sarcină grea, pe care însă reușește să o îndeplinească aproape în întregime, îi revine Adelaidei Zamfira (*Clementina*), mai ales în secvențele în care-l are ca partener pe Cristian Toma. Ar fi fost nevoie de un actor mai flexibil, mai capabil de nuanțe, mai verosimil în portretizarea lui *Gogu*, ticălosul care inspiră, în ciuda atâtor eroice principii, atâta patetică iubire...

Teatrul *UNION* – Proștii sub clar de lună **de Teodor Mazilu. Un spectacol de Anca Maria Colțeanu. Cu: Profira Serafim, Adelaida Zamfira, Pavel Bartoș, Cristian Toma, Alina Berzunțeanu. Data premierei: 2 februarie 2002.**

Elisabeta POP

Cabaret cu măști...

Publicului maghiar din Oradea i se oferă, negreșit, de revelion, un spectacol de *CABARET*, vesel, cu muzica și umorul de rigoare. Anul acesta, din motive probabil legate de timp sau de bani, Trupa Szigligeti a trădat puțin tradiția prezentând *CABARETUL* în februarie, dar de renunțat la el n-a renunțat. Și bine a făcut: a dovedit-o sala plină ochi, cu un public fidel acestui gen descreștitiv, cum spunea un cronicar, dar, se vede, necesar.

Pornind de la ideea că și românii și ungurii tot schimbă... măști, de la revoluție încoace, încercând cu greu să-și găsească chipul cel adevărat (dacă l-o mai găsi vreodată), scena e invadată de măști foarte frumos executate, de altfel, ca și principalul element de decor al întregului spectacol, de Florina Bellinda Birea. Așadar, un *Cabaret* mai accentuat politic ca altă dată, scheciuri cu adresă, în care uneori ironia finală trece în aluzie directă. Se râde de lenea noastră proverbială, de delăsare, de patriotismul exagerat de tip FUNARiot... de geloși și infideli, de mitocani și șpăgari, de mincinoși și... Se face aluzie la prețuri, la pensii, la mineriade, la sărăcia tot mai lucie... Oamenii din sală râd și aplaudă, dar simți că o undă de tristețe străbate apoi sala: O, Doamne, nu se mai termină cu subiectele astea?

Ceea ce aduce original acest *CABARET* este o găselniță excelentă: nu se mai „rupe" spectacolul în parte de proză și... de cântece, ele decurg firesc din unele în altele, într-un ritm îndrăcit, care scurtează spectacolul, ferindu-l de cunoscutele pauze ale schimbărilor dintre scheciuri și cântece sau dansuri de tot felul. Actorii de proză cântă șlagăre adesea legate tematic de scheciul tocmai consumat și o fac cu dezinvoltură, neinhibați de costumele uneori inadecvate, dar cu infinit mai mult haz decât înainte. O notă bună pentru Meleg Vilmos, regizorul spectacolului. Zece actori *duc* tot spectacolul, joacă, dansează, cântă, și încă bine, spre lauda lor.

E drept că actorii care s-au încumetat să facă acest *Cabaret* sunt dintre cei buni ai teatrului, dar nu e mai puțin adevărat că actorilor maghiari le este foarte aproape de suflet acest gen, îl fac bine și... îl vând la fel.

Teatrul de Stat Oradea – Trupa Szigligeti – Cabaret cu măști **– Spectacol muzical în oglindă... strâmbă. Regia și prezentarea: Meleg Vilmos. Scenografia: Florina Bellinda Birea. Aranjamente muzicale: Papp B. Attila. Conducerea muzicală: Rezmüves Zoltán. În distribuție: Ács Tibor, Dobos Imre, Gajai Ágnes, Giacomello Roberto, Hajdu Géza, Kiss Csaba, Kiss Török Ildikó, F. Márton Erzsébet, Meleg Vilmos, Molnar Júlia.**

Banii ca idol / teatrul ca lupă

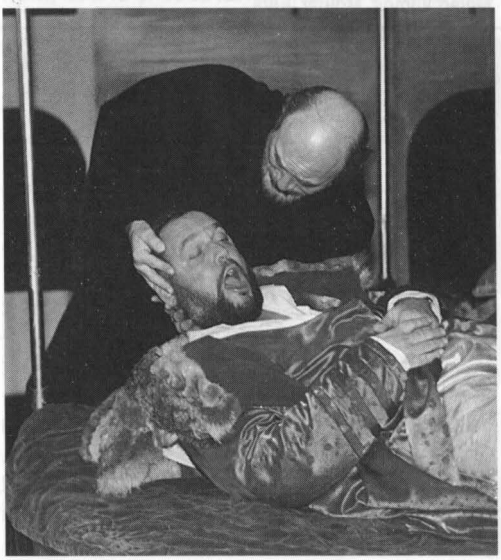
Nu cred că astăzi s-ar mai încumeta cineva – mai ales în România – să pună în scenă integral comedia satirică a lui Ben Jonson, *Volpone*.

Textul este foarte lung și, să recunoaștem, la un moment dat acțiunea se diluează, divagațiile personajelor secundare mai degrabă încurcă decât îmbogățesc linia principală a comediei. Așadar, se impunea, oricum, o rescriere a comediei pentru scena anului 2002. A făcut-o, cu talentul său de scriitor, pentru publicul de limbă maghiară – și nu numai – ILLYES GYULA, schimbând și titlul, dar, mai ales, intervenind benefic în textul lui Ben Jonson. El a sintetizat oarecum povestea, renunțând la unele personaje, rebotezându-le pe altele.

Surprizele din seara premierei n-au lipsit: prima ar fi actualitatea formidabilă – nicidecum abil căutată – a relației individ–BANI; a doua, ar fi ideea regizorului de a oferi publicului o comedie – în stilul lui Molière sau Goldoni – la care se râde adesea cam scrâșnit. Se râde totuși, URÂTUL fiind aici un obiect de amuzament în primul rând și abia mai apoi de adâncă reflexie...

Ne-am obișnuit să vedem un *Volpone* bătrân (gras, eventual), dizgrațios în orice caz, de la prima apariție, vulgar prin felul cum gândește, împreună cu slugarnicul *Mosca,* ticăloșie după ticăloșie. Ei bine, regizorul Gali László ne propune un *Volpone* mult mai periculos, o vulpe tânără încă, șireată și capabilă de mari ticăloșii. Actorul Medgyesfalvi Sándor, de altfel unul dintre cei mai buni ai trupei, și-a construit personajul pe datele sale psihice și mai puțin pe cele fizice, cu toate că sunt destule scene în spectacol în care forța lui fizică e bine pusă în valoare. Mereu la pândă, suspicios, viclean, *Volpone* dobândește, în acest spectacol o trăsătură limpede și anume: el *este ACTOR.* Și joacă, joacă tot timpul această comedie a banilor, a păcălelii pe scena în care stă aproape tot timpul: această scenă este de fapt un pat imens – foarte interesantă propunerea scenografului Bölöni Vilmos – cu un baldachin ca o cortină. Acolo, pe scena aceea are loc spectacolul, fascinant deopotrivă pentru el, care joacă urmărindu-și victimele, și pentru publicul care-l urmărește. Actorul are o distanță – s-o numesc brechtiană? – față de poltronul său personaj. Ne trage cu ochiul din când în când și ne... atrage atenția că acolo se joacă, fără rușine, toate josnicele patimi omenești: lăcomia nestăpânită, ticăloșia, ipocrizia, zgârcenia patologică, corupția atotstăpânitoare,

MEDGYESFALVY Sándor și MELEG Vilmos



senzualitatea dusă la extrem, interesul, bucuria sadică de a înșela, totala absență a milei pentru semenul în nevoie, și câte și mai câte din viciile omenești. De altfel, Ben Jonson a emis, acum patru sute de ani, o simpatică teorie despre rolul umorilor în formarea caracterelor umane: organismul uman, spunea el, conține anumite lichide „vitale" *(humours)* a căror combinație, în proporții diferite, dă caracterul individului (echilibrul perfect fiind foarte rar). Prin urmare, factorul psihic, caracterul omului este determinat de aceste umori: omul are toane, e bântuit de inimaginabile patimi...

Relația lui *Volpone* cu semenii lui lacomi, intermediată de abilul *Mosca,* este filonul principal urmărit de regizor în spectacol. Apariția acestor păsări de pradă (numele lor este *Corbul, Uliul, Câinele* – mai bine zis *Cățeaua*, dar și *Porumbița, Leul* și, bineînțeles, *VULPOIUL)* se face argumentat. Regizorul mărturisește că și pentru el, ca și pentru Maiakovski, „teatrul nu este doar o oglindă, ci, mai degrabă o lupă imensă" care mărește, ca într-o fabulă, de multe ori... *Avocatul* interpretat de Ács Tibor se insinuează cu o viclenie aproape egală cu a celui pe care ar dori să-l moștenească *(Volpone,* adică), încercând, pe rând, toate stratagemele. Meleg Vilmos e un negustor (*Corvino*) sperios, gelos, temător și de umbra lui, dar gata să-și ofere tânăra soție pentru câteva ore lui *Volpone* (să-i aducă, pasămite, muribundului, un strop de căldură) numai și numai să fie el moștenitorul uriașei averi...

Dar cel mai ridicol dintre toți – într-o interpretare magistrală a actorului Hajdu Géza – se dovedește a fi *Corbaccio,* zgârcit, zdrențăros, de-o avariție nerușinată, capabil să-și dezmoștenească fiul numai ca să pună mâna pe comorile lui *Volpone.* Apariția acestui personaj pitoresc a fost întâmpinată cu aplauze care au continuat apoi pe tot parcursul spectacolului. O creație remarcabilă.

Fábián Enikö a găsit pentru *Canina* ei mijloace potrivite – vestimentar ea e o tipică femeie ușoară, o prostituată capabilă de cele mai murdare acțiuni. Prin contrast, *Colomba* tinerei Gajai Ágnes este o mică prefăcută, jucând fidelitatea față de soț cu un șarm nespus, dar trădându-și repede adevăratul caracter.

Mosca, văzut de Kovács Levente jr., este un tânăr lup gata să sară la pradă şi la grumazul stăpânului linguşit cu neruşinare cu un ceas mai devreme. Actorul joacă convingător şiretenia dusă la extrem, dar, ca şi celorlalţi, le-aş reproşa doar lipsa de nuanţe, îngroşările nefiind suficiente pentru adâncirea caracterelor.

Costumele regretatei scenografe Maria Haţeganu (plecată dintre noi chiar în aceste zile), finalizate cu ajutorul fiicei sale, scenografa Florina Bellinda Birea, au fost excepţionale, gândite şi elaborate pentru fiecare „caracter" în parte.

Publicul a înţeles, răzând, că de aceşti Volpone e plină şi lumea în care trăim. Salutul său, al lui *Volpone,* din fiecare dimineaţă, „Bună dimineaţa, zi-nsorită, şi ţie, AUR, bună dimineaţa!", seamănă cu salutul tuturor îmbogăţiţilor peste noapte din urbea noastră şi din întreaga România.

Teatrul de Stat Oradea, Trupa SZIGLIGETI – Comedia banilor. **Traducerea şi versiunea scenică de Illiés Gyula după *Volpone*de Ben Jonson. Regia: Gali László. Decor: Bölöni Vilmos. Costume: Maria Haţeganu şi Florina Bellinda Birea. Muzica: Aldobolyi Nagy Gyorgy. Distribuţia: Medgyesfalvy Sándor, Kovacs Levente Jr., Ács Tibor, Meleg Vilmos, Hajdu Géza, Giacomello Roberto, Dobos Imre, Kiss Csaba, Fábián Enikö, Gajai Ágnes, Simon Mátyás, Ábrahám Miklós. Data premierei: 21 decembrie 2001.**

„În teatru totul e permis" – Eugen Ionescu

Indiferent de posibilele rezerve pe care le-ar avea un cronicar – sau chiar un spectator – la cea mai recentă premieră a Teatrului din Arad, un lucru e cert: instituţia şi conducătorii ei, directorul Ion Văran şi secretarul literar Ovidiu Cornea (fostul director) merită toată stima pentru curajul de a veni cu un Kafka şi, de altfel, cu destui autori importanţi, de primă mărime chiar (Shakespeare, Caragiale) într-o vreme când unii directori, de teama de a nu fi socotiţi manageri ineficienţi atrag nume dubioase, spectacole îndoielnice, distracţii minore, cu scopul mărturisit de a aduce cu orice preţ bani. Ei bine, Kafka nu este cel mai

atrăgător nume pentru publicul larg. Cu toate acestea, cei doi au acceptat propunerea lui Radu Dinulescu – ai cărui câțiva ani din tinerețe au trecut cu folos la Arad –, mai mult, am asistat la un spectacol cu sală plină și un public care a urmărit extrem de atent spectacolul, chiar dacă acesta a fost excesiv de lung și chiar dacă a avut momente, cum vom vedea, obositoare, cel puțin, prin monotonie.

Radu Dinulescu – regizorul, semnează și dramatizarea după *Castelul,* celebrul roman kafkian. O primă observație ar fi chiar asupra scriiturii, nu de puține ori pândită de lungimi greu de admis într-o lucrare destinată scenei, cu toate că nimic din cele rostite de un personaj sau altul nu era inutil. Radu Dinulescu a căzut, cred eu, în păcatul de a dori cu orice preț să nu piardă, să nu rătăcească „povestea" propriu-zisă, or, încercând să ne repovestească, scenă cu scenă, întâmplările ca atare, el a pierdut exact latura inflexibilă, transcendentală a romanului, cea care nu se poate povesti. Întâmplările scoase din context sunt mărunte și fără sens adesea, Castelul nici nu prea există, e o metaforă reprezentând autoritatea supremă sau teroarea birocratică ridicată la cub (Radu Enescu (în monografia sa, *F. Kafka,* susține că acest Castel e o iluzie care se îndepărtează de *K.*, exact ca în aporia lui Zenon Eleatul, cu Ahile și broasca țestoasă, Castelul având și el, mereu, un avans imposibil de parcurs, față de *K.),* sătucul acela e un cătun nenorocit, hanul pare un loc interzis, necum unul în care se adăpostesc călătorii, *arpentorul K.* nu măsoară nici o clipă nici un centimentru de pământ, așteptarea lui să fie primit la Castel e un pretext etc., etc....

Ceea ce am văzut a fost un spectacol într-o cheie străină parcă taman de autorul însuși. S-ar putea să fie o propunere deliberată însă, și atunci e cu totul altceva. Să mă explic. Urmând se pare un serios studiu al lui Roger Garaudy, regizorul a adus pe scenă o lume după toate aparențele normală, obișnuită. Garaudy spune că „lumea lui Kafka este *una* cu lumea noastră". Dacă acceptăm această idee cu care Nicolae Balotă nu este de acord, atunci da, o asemenea lume numai PARE normală, în fond nu este. „Absurdă în (chiar) principiile sale" – cum o numește Camus – opera lui Kafka trimite spre un univers care, completează Nicolae Balotă, „este absurd... pentru că e locul unui efort absurd e a ieși dintr-o lume denunțată ca atare, acumulându-se în calea salvării obstacole care fac calea cu neputință de practicat„. În acest caz, personajele sale, asemenea lui însuși, se dovedesc niște Sisifi care-și „construiesc munții pe care urcă anevoie, din pietrele propriilor lor torturi". O lume în care nu e loc pentru speranță.

Într-un decor imaculat, alcătuit din panouri reprezentând dulapuri înțesate cu dosare, scaune și mese albe (decor: Onisim Colta), se petrec pe de o parte lucruri obișnuite, întâmplări care nu atrag prin nimic atenția, trec personaje banale, hangii, slujnice, călători, pe de alta se mișcă figuri hidoase, incerte, un telefon are firul nefiresc de lung etc. Unele personaje vorbesc normal, își povestesc destinele cu lux de amănunte, altele, mai apropiate de spiritul piesei, mă rog, al dramatizării, vin parcă dintr-o lume care nu poate exista în realitate. Așa cum sunt *Erlanger,* interpretat impecabil de Zoltan Lovas (de altfel, Ioan Peter și Costin Gavază *(Arthur* și *Ieremias),* cei doi asistenți siamezi gândiți în deplin sens absurd („Cine sunteți? – Asistenții dumitale. – Unde vă sunt aparatele? – N-avem. – Vă pricepeți la măsurători? – Nu. – Atunci veniți, haideți..."), acest dialog tipic pentru teatrul absurdului a fost jucat excelent de cei doi actori.

Stranii au fost și Dan Covrig *(Momus* și *Klamm),* Florin Covalciuc *(Barnabas),* Alexandru Bairactaru *(Învățătorul),* Mariana Dănilă *(Amalia),* Adriana Ghiniță *(Hangița).* Mai ales ei mi s-au părut a fi din universul, din lumea lui Kafka. Ceilalți, în frunte cu Valentin Voicilă (actor foarte bun de altfel, serios, un profesionist, indiscutabil), interpretul lui *Josef K.* Mariana Tofan *(Frieda),* Dorina Darie *(Olga),* toți, fără excepție, au jucat admirabil, chiar dacă au fost îndrumați spre un joc conform cu aserțiunea garaudiană. *K. arpentorul* sau *agrimensorul* (cum a tradus termenul Mariana Șora în roman) și nu *Josef K.,* așa cum scrie în programul de sală este, în

acest spectacol, un călător obișnuit, un om tânăr căruia I se întâmplă niște lucruri cu totul neverosimile și imposibil și de explicat și de acceptat: iubirea cu *Frieda,* acceptarea postului de servitor la școală, urmărirea lui permanentă de către cei doi care sunt și nu sunt asistenții săi, faptul că nu ajunge niciodată la Castel etc. După părerea mea, actorul joacă personajul la suprafață, îl joacă pe cel care se vede, dar nu ajunge la subtilitatea, la esența lui. El este în fapt străinul, individul angoasat, speriat, înfricoșat, agresat de o lume hibridă, în curs de destrămare, un univers tulbure, nesigur, înspăimântător. Un univers în care nici timpul nici spațiul nu sunt dimensiuni obișnuite, măsurabile în vreun fel, ci sunt „ficțiuni" – cum le numește tot Nicolae Balotă. Nimic din nebunia unei lumi agresive, bolnave, nimic din atmosfera terifiantă a universului kafkian în acest spectacol, mai ales în părțile lui esențiale: adică în scenele conduse dinspre și spre destinul ciudatului *arpentor.*

Costumele semnate de Oana Văran Goia sunt în desăvârșit consens cu ideile regizorale, cu viziunea lui asupra întregului spectacol. Unele poartă straie ciudate, nefirești, pelerine negre sau haine croite pe măsura stranietății celor ce le poartă, iar altele sunt aproape civile, cu aerul cotidianului. Și unele și altele sunt, ca și decorul, rodul unei certe elaborări minuțioase.

La acest spectacol au lucrat probabil, cu mici excepții, toți actorii teatrului și toți au interpretat convingător, individualizându-și personajele conform cu linia gândită de regizorul-autor.

Teatrul de Stat Arad – Castelul, **dramatizare de Radu Dinulescu după Franz Kafka. Regia artistică: Radu Dinulescu. Decor: Onisim Colta. Costume: Oana Văran Goia. Distribuția: Valentin Voicilă, Mariana Tofan, Adriana Ghiniță, Ioan Peter, Costin Gavază, Radu Cazan, Ovidiu Ghiniță, Alexandru Bairactaru, Florin Covalciuc, Dorina Darie, Teodor Vușcan, Dan Covrig, Zoltan Lovas, Mariana Dănilă, Bogdan Costea, Carmen Vlaga, Carmen Butariu, Gina Cazan, Doru Nica, Călin Stanciu, Ana Maria Dumitrean, Oana Hui, Claudiu Oblea, Aurora Belei, Claudiu Negrilă, George Balint, Bogdan Pleșescu, Raul Neteda, Paul Lup. Premiera: februarie 2002.**

Apolodor

Când un actor sau un grup de actori, liberi, prin forța împrejurărilor, o lună, două, își caută de lucru în interiorul teatrului – și nu în altă parte, cum se întâmplă de cele mai multe ori, cred că trebuie să ne bucurăm. Bucuria e și mai mare când ei apelează la un text valoros și nu încropesc te miri ce trăsnaie ce nu folosește nimănui, poate doar orgoliului vremelnic lovit prin omiterea lor din distribuții.

Așa s-au petrecut lucrurile și cu doi actori tineri de la Oradea: au profitat de o pauză și au pus în aplicare un gând mai vechi: acela de a juca pentru cei mici o parte din fermecătoarea carte a regretatului Gellu Naum, *Cartea cu Apolodor.* Lor li s-au alăturat alte două tinere, scenografa și... scenarista Oana Cernea și eminenta coregrafă Victoria Bucun. Și, ca supervizor, maestrul cu experiență, actorul Ion Mâinea, care, cu entuziasm și elan tineresc, i-a îndrumat și i-a condus. Rezultatul colaborării lor s-a dovedit un spectacol de 40 de minute, plăcut, proaspăt, vesel, colorat, excelent primit de cei mici.

În mica sală a Studioului, vreo 50 de copilași așteptau nerăbdători să bată gongul. În fața lor se afla un decor simplu, constând într-o rotativă care schimba permanent cadrele despre povestea micului pinguin: de la circul din... București, până în Labrador, trecând prin ținuturile cele mai grozave, de la gerul cel mai aspru la căldurile cele mai toropitoare, alergând dintr-un continent în altul, în căutarea... fericirii, la urma urmei, pinguinul, simpaticul Apolodor, traversează o mulțime de peripeții care-i fac pe cei mici să râdă în hohote sau – pe unul, se vede, mai sensibil – să plângă amarnic, de mila pinguinului necăjit.

Aventurile lui Apolodor (o educatoare mi-a spus că ea le citește mereu copiilor din cartea

Corina CERNEA
și
Igor LUNGU

care i-a fost foarte dragă în propria ei copilărie. Dar de ce nu se reeditează? a întrebat ea) au fost jucate cu sinceritate de Igor Lungu, iar rostirea versurilor a fost aproape ireproșabilă, cu accente bune, corecte. L-a secundat, jucând, pe rând, cu sensibilitate, o mulțime de personaje, Corina Cernea, care a adăugat, cu o rapiditate uimitoare, costumului ei negru-maiou, câteva elemente strict necesare fiecărui personaj: o pălărie de cow-boy, o mustață de profesor bătrân, un chipiu de căpitan, o perucă de... maimuțică sau un costum de beduin... Cei doi comunică excelent, și ei între ei și cu micii spectatori care-i îndrăgesc, furați de aventurile lor incredibile. Spectacolul are ritm susținut, e alert și vioi. Copiii participă permanent, nu zgomotos, ci afectiv, până la final, când, alergând să prindă baloanele colorate care le pică... din cer, se strâng în jurul celor două personaje și dansează cu ele...

P.S. După ce, câțiva ani, Teatrul din Oradea n-a făcut nimic să-și atragă publicul, de mic, spre spectacole, iată, acum, după *Harap Alb,* chiar și cei de la grădiniță vor afla că în orașul lor mai este un teatru, pe lângă „Arcadia", cu care sunt foarte obișnuiți. „Doamne-ajută" spunea o educatoare la sfârșitul reprezentației. Și noi spunem la fel.

Teatrul de Stat Oradea, Sala Studio – Apolodor, pinguinul călător, **adaptare liberă după Gellu Naum de Oana Cernea. Regia artistică: Ion Mâinea. Scenografia: Oana Cernea. Mișcarea scenică: Victoria Bucun. Cu: Igor Lungu și Corina Cernea. Premiera: februarie 2002.**

„Doamne, Dumnezeul meu, de ce m-ai părăsit?"

Așa se încheie acest spectacol mai puțin obișnuit, din sala Studio a Teatrului din Oradea, spectacol conceput și realizat în întregime de actorul Emil Sauciuc. „Eli, eli, lamma sabachtani..." sună dramatic, în liniștea sălii... Și are ceva dintr-un avertisment trist și înduioșător pentru cei din teatru, care știu că există perioade în viața unor actori în care pare că au fost uitați...

Reîntors la Oradea după o ședere de mai mulți ani în Italia, Emil Sauciuc cunoaște într-un cu totul al mod prețul muncii neîntre-

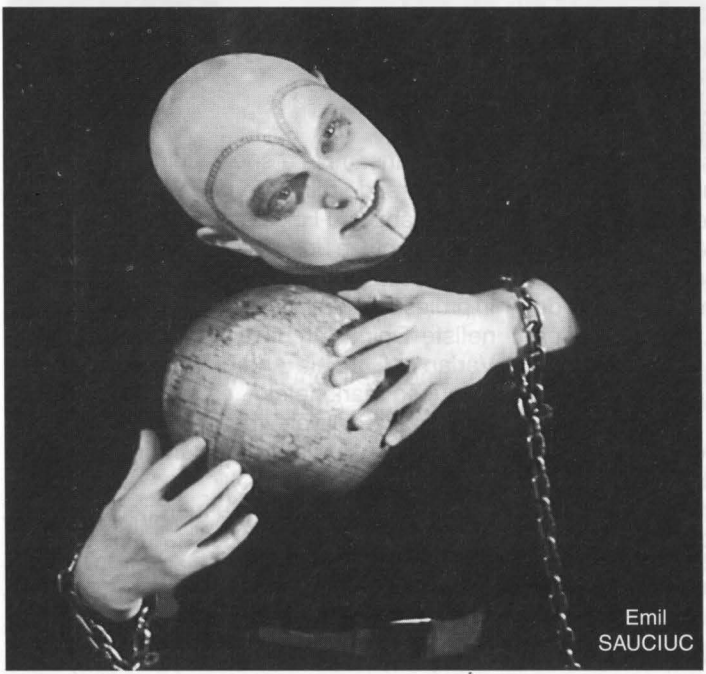
rupte şi al odihnei binemeritate. Văzând că are o pauză ceva mai mare, el s-a gândit s-o umple cu munca şi gândul – adică, de ce nu, cu un spectacol care va continua astfel ceea ce începuse să înveţe în Italia, cu pricepuţi maeştri japonezi... Aşa s-a născut acest spectacol-dans *Butó* –, despre care nimeni dintre noi nu auzise măcar... Am fost, aşadar, curioşi să vedem la ce ne invită Emil...

În sunetele tulburătoare ale *Carminei Burana* (şi al altor melodii ciudate pe care nu le-am recunoscut), actorul, având un singur scaun la îndemână, un lanţ, o perucă şi propriul său trup şi chip, ne-au luat martori la un fel nu mai puţin ciudat de a se plia după mişcarea fină a gândurilor lui... Un glob în mâinile lui, o stranie impresie de Atlas purtând pe umeri o lume... de care actorul se apropie când cu iubire, când cu teamă, când cu neîncredere, când cu optimism... Pe bandă (de ce nu pe viu, m-am întrebat, emoţia fiind mult mai mare la auzul glasului?) se aud cuvinte, fragmente din poezii şi poeme, aforisme, gânduri înţelepte despre OM, despre dragoste atottămăduitoare... atotvindecătoare...

Actorul din faţa noastră dispare încet-încet şi, furaţi de miraculoasa prezenţă, aproape că nu mai distingem, ca în transă, decât mişcarea lentă a unui ghem de energie, un flux de bunăstare, mişcându-se cu o lentoare explicabilă pentru cursul lent al gândului şi frământării artistului. Nu e dans obişnuit ceea ce vedem, nu e simplă mişcare, e o mişcare dirijată cu un încetinitor, în directă legătură, parcă, dacă nu cu transcedentalul, oricum, cu spiritul, cu inefabilul. Şi te laşi furat de propriile gânduri, urmărindu-l pe actorul care îţi comunică fără să-ţi vorbească, şi te laşi cuprins de emoţie, fascinat de forţa lui, de credinţa cu care ţi se adresează.

Poate să nu-ţi placă ce vezi, poate să nu înţelegi, dar în seara premierei, o sută de spectatori (cam patruzeci peste capacitatea sălii) au respirat o dată cu el, cu actorul, s-au lăsat în voia lui, aplaudând entuziasmat, la sfârşit, acest act artistic neobişnuit.

Ajutaţi şi de eseul actorului (publicat în caietul-program), spectatorii au înţeles că acest tip de dans BUTÓ propune o nemiloasă introspecţie în zonele cele mai ascunse ale sufletului uman – adesea în tenebrele lui –, că nu poate fi judecat cu măsurile obişnuite şi că exprimă tulburător meditaţiile omului despre dragoste, suferinţă şi moarte, despre iubire şi credinţă. Şi mai află că acest gen de spectacol nu se adresează nicidecum doar iniţiaţilor, elitei, ci tuturor celor capabili să se lase luaţi de mână şi duşi în imperiul gândului, în conul de lumină al universului spiritual.



Emil SAUCIUC

Teatrul de Stat Oradea. Spectacol de teatru-dans BUTÓ– Nu judeca, nu condamna, iubeşte!, **conceput şi susţinut de actorul Emil Sauciuc. Premiera: februarie 2002.**

Ștefan OPREA

Clovni și raze de soare

Într-un film din 1970, *Clovnii,* Fellini aducea un emoționant omagiu unei arte pe cale de dispariție; era un adevărat ritual închinat circului, care pierdea – din cauza invaziei tehnicii și a performanței sportive – arta comicului pur și ingeniozitatea poetică. Marele regizor își extindea însă reflecția asupra artei în general, asupra bătrâneții și morții, asupra tainicelor izvoare ale miracolului. Două decenii mai târziu, dramaturgul Matei Vișniec, în piesa sa *Angajare de clovn,* ne reamintea opera felliniană, aducându-i un omagiu nemărturisit; a scris-o atunci când și-a dat seama – ca și Fellini – că timpul comediei, al râsului nestăpânit și sincer a trecut, că nu mai e loc pentru așa ceva și că, deci, artistul comic, clovnul trebuie să dispară.

Dar iată că mai sunt și visători incorigibili și artiști care mai cred că virtuțiile acestei arte mai pot oferi spectatorului de azi momente de încântare, de veselie, de haz autentic. Unul dintre aceștia e Constantin Brehnescu, regizor al Teatrului „Luceafărul". Împreună cu colegul său Ion Agachi a scris scenariul *Clovnii,* pe care îl revalorifică acum, după ce, în urmă cu foarte mulți ani, îl pusese în scenă pentru prima dată, într-un spectacol care a ținut afișul mai mult de 15 ani. *Remake*-ul de acum, de pe aceeași scenă a „Luceafărului", e un spectacol plin de fantezie, de ritm și culoare, antrenant, destinat tuturor vârstelor – tuturor celor care știu să prețuiască puritatea comicului, să se lase antrenați de inventivitatea histrionică, de nevinovăția poznelor clovnești, de trucurile și giumbușlucurile hazlii, de cascadele de surprize și naivități cu subtext, de virtuozitatea mișcărilor și gesticii etc.

Cinci actori – Ionela Arvinte *(Nimbo),* Cristian Gheorghiu *(Bimbo),* Carmen Vârgă *(Zimbo),* Viorel Vârlan *(Rimbo)* și Emanuel Florentin *(Fluierimbo)* – se dezlănțuie, timp de o oră, cu umor, cu performanțe gimnastice, cu creativitate specifică circului, creând o bună dispoziție molipsitoare, care trece de pe scenă în sală și invers, fără nici o opreliște.

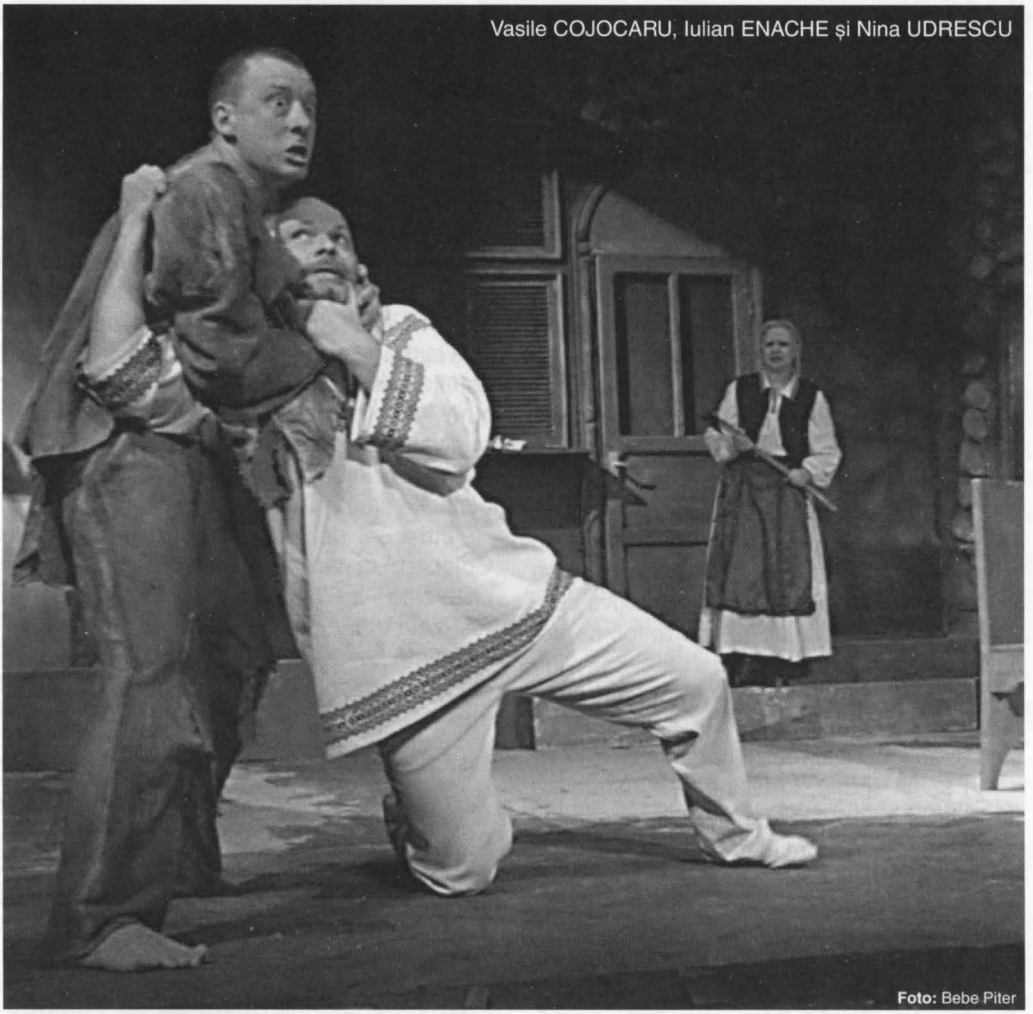
Regizorul Constantin Brehnescu, inventiv și rafinat în elaborările sale, a creat și acum o imagine scenică plină de dinamism, de antren continuu, valorificând disponibilitățile actorilor și adunând într-o sinteză cuceritoare contribuțiile colaboratorilor săi: Radu Ștefan (muzica), Constantin Butoi (scenografia), Ligia Cosoi (dansurile), Constantin Bălan, Ion Hrebenciuc (luminile).

Cea de-a doua premieră a avut loc la sala mică a Teatrului și a adus în prim-plan *marioneta* – mijloc de expresie artistică folosit, din păcate, prea rar, chiar în teatrele pentru copii. Piesa aleasă de actorul-regizor Toma Hogea pentru acest spectacol – *O rază de soare* de Al. T. Popescu – este de o mare delicatețe a sentimentelor, propunând o temă ce părea uitată, acoperită de valul de violență din spectacolele și filmele actuale; e tema prieteniei. Dramaturgul o tratează cu o simplitate emoționantă, atingând esența relațiilor interumane la nivelul de înțelegere al vârstelor crude, al copiilor. Prietenia dintre un șoricel și o păpușă-balerină de porțelan – așa cum ne-o prezintă scriitorul și cum izbutesc să ne-o înfățișeze creatorii spectacolului – urcă toate treptele frumuseții și emoției; este o dovadă că temele mari pot fi tratate convingător și cu mijloace aparent mici, cum sunt păpușa și marioneta.

Toma Hogea își dezvăluie, ca regizor, adevărate valențe poetice, o sensibilitate conținută și o gândire scenică sigură. Colaborarea lui cu scenografa Axenti Marfa l-a ajutat să-și pună în valoare aceste calități, decorul și luminile contribuind decisiv la rafinamentul imaginii de ansamblu a spectacolului, la crearea atmosferei de miraj, de poezie și vis, muzica (Anda Tăbăcaru-Hogea) venind să împlinească și să nuanțeze inspirat demersul scenic.

Reușita deplină a spectacolului stă însă în profesionalitatea și talentul actrițelor–marionetiste Doina Iarcuczewicz, Liliana Mavriș-Vârlan și Gabriela Andrei, toate excelente în mânuirea marionetelor, ca și în interpretarea textului: voci cultivate, rostire limpede, cu nuanțări fine, sensibilitate și culoare în conturarea personajelor.

Aceste două premiere marchează un moment fast al Teatrului „Luceafărul", situându-l într-o relație excelentă cu publicul său, căruia îi oferă prilejuri de bună dispoziție, de vis și fantezie și, nu în ultimul rând, de rodnică meditație.



Vasile COJOCARU, Iulian ENACHE și Nina UDRESCU

Foto: Bebe Piter

Oana BORȘ

Credința, ca dominantă spirituală

Credința, ca dimensiune firesc prezentă în existență, a fost și, în parte, mai este una dintre dominantele spirituale ale vieții spațiului nostru și, cu precădere, a țăranului român. Îmbrățișând valențe ale autenticului sau doar ale formalismului, ale superstiției sau ale obișnuinței, i-a stăpânit mintea și sufletul și i-a guvernat actele. Harul lui Caragiale nu putea să nu dea conținut acestei dominante în singura sa dramă psihologică, *Năpasta.*

Și, poate, de aici pleacă și meritul decriptării întreprinse de Gavril Borodan (absolvent al Universității de Artă Teatrală din Târgu Mureș, promoția 2001), pe scena Teatrului „Ovidius" din Constanța.

Vina, care trece într-un plan al păcatului față de divin, este subtil inserată ca subtext. „Fericiți cei care hrănesc pe cei flămânzi de dreptate, împărțindu-le Pâinea.", se spune în Scriptură... Pâinea pe care *Ion*, nebunul, o cere

și o primește de la *Anca* și pe care, apoi, o ascunde în hainele sale, va fi însă mânjită de sânge nevinovat, sângele lui. Este semnul profanării legii sacre, așa cum semn al pedepsei, prevestitore de moarte, este apariția sa. În camera pustie în care intră, nebunul aruncă bulgări prin gura deschisă a beciului. Sunetul sparge și înfioară tăcerea cu rezonațe de pământ căzut pe capacul unui sicriu.

Pe acest fundament se dezvoltă drama eroilor, tratată realist, având chiar valențe naturaliste. Regizorul este fidelul reconstituirii coerente, trasând cu claritate extremă desenul scenic, dând întregului un firesc al simplității și localizând acțiunea: Ardealul începutului de secol.

Lumea tragică este o lume închisă. Tragismul luptei dintre *Anca* și *Dragomir* nu este potențat, însă, aici prin izolare. Drama lor se desfășoară într-o lume vie, activă care își duce cursul obișnuit. Camera, loc de acțiune, este camera din spate a cârciumii pline de lume, unde zgomotul nopții care pătrunde punctează simbolic parcursul acțiunii, ajutat fiind și de inserțiile muzicale.

În acest spațiu, tensiunea se instalează încă de la început. O tensiune la intensități înalte, acută, dar constantă. Căci, din păcate, spectacolului îi lipsește ceva: evoluția în desfășurarea dramaticului. Pendulările *Ancăi* între bănuială și certitudine, spre a găsi drumul cel bun pentru ca răzbunarea să se împlinească sunt, în text, motorul dramei. *Anca*, în viziunea Ninei Udrescu are forță, duritate, personalitate. Lasă prea puțin vizibile, însă, nuanțele acelui zbucium interior pe care rolul îl reclamă.

O replică pe măsură în ceea ce privește intensitatea replicii rostite este dată de Iulian Enache în *Dragomir*. Prin raportarea exclusivă la dragostea *Ancăi* își conduce însă personajul către o cheie minoră. *Dragomir,* așa cum l-a întrupat scenic, nu are remușcări, motivația dragostei refuzate fiind, în acest caz, insuficientă pentru a susține în întregime acțiunile sale.

Între cei doi se interpune *Ion* (Vasile Cojocaru), a cărui evoluție între luciditate și criză este vizibilă în intenție, însă nu pe deplin realizată în fapt.

Toate aceste hibe, din păcate, au estompat în spectacol, într-o anumită măsură, profunzimea pe care a conținut-o.

Teatrul „Ovidius" din Constanța – Năpasta **de I.L. Caragiale. Regia și scenografia: Gavril Borodan. Muzica: Liviu Manolache. Distribuția: Iulian Enache, Radu Niculescu, Vasile Cojocaru, Nina Udrescu. Data premierei: 10 martie 2002.**

Irina IONESCU

Fantezii americane

Unul dintre cele mai noi spectacole jucate la Teatrul ACT, *Cristofor Columb* – adaptare după Michel de Ghelderode, în regia lui Vasile Nedelcu – nu cadrează, din păcate, foarte bine cu spațiul ales de realizatori.

Din cauza modului de abordare a textului, cred că spectacolul ar fi fost mult mai bine pus în valoare în spații deschise: parcuri sau piețe publice. Paradoxal, sugestia se regăsește și în materialele promoționale difuzate de organizatori, aparținându-i lui Jerxy Falicki – *Istoria literaturii belgiene de limbă franceză*: piesele lui Ghelderode „nu au un caracter cameral, necesită un joc convulsiv, mișcare și vacarm... se apropie de teatrul de iarmaroc și de *Commedia dell'Arte* grosolană." Dar s-ar putea să greșesc sau s-ar putea să avem de-aface cu o excepție...

Trecând oarecum la fondul problemei, trebuie spus că montarea aduce în discuție, printre rânduri foarte *răsfirate*, descoperirea și evoluția unui continent până la răspândirea pe scară largă a produselor sale comerciale. Urmărește fizionomia personajului titular, închegarea și înrudirile colaterale grandioasei aventuri, privește înapoi fără să renunțe la

componentele prezentului și amestecă nesfârșitele dimensiuni ale timpului. Este un pretext pentru provocarea inventivității și dezlănțuirea imaginației. Fiindcă nimic nu este luat prea în serios, se pune accent, din plin, pe fantezia creatoare a realizatorilor, aceasta fiind ușor detectabilă în fiecare scenă. Dacă ar fi să alcătuim totuși un clasament, nota maximă ar reveni fără nici o îndoială scenografilor Sorina și Vladimir Iuganu, ei reușind să *încropească*, cu mult umor, din foarte puțin sau din aproape nimic, câteva personaje comice, extraordinar de interesante. Din păcate, în același clasament, ultimul loc ar fi ocupat de actorii *Companiei Caleidoscop*, în cazul cărora lipsa experienței, unele lecții de actorie nefrecventate și o anumită doză de teribilism își spun cuvântul.

Teatrul ACT și Compania CALEIDOSCOP – Cristofor Columb, **adaptare după Michel de Ghelderode. Regia: Vasile Nedelcu. Decorul și costumele: Sorina și Vladimir Iuganu. Mișcarea scenică: Lorette Enache. Distribuția: Manuela Alionte, Bogdan Dumitrescu, George Frîncu, Iulia Siia, Luminița Vîlciu, Dana Teodorescu Vulc, Dan Vulc. Data premierei: 16 noiembrie 2001.**

Decalaje uriașe – comparații interzise

Succesul artistic și comercial înregistrat în 1991 de Compania Walt Disney cu premiera desenului animat *Frumoasa și bestia* a impus pe plan internațional o nouă și foarte stranie poveste de dragoste. Chiar dacă primele variante ale basmului circulau în Europa încă din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, doar multiplele nominalizări la Premiul Oscar și ofensiva campanie publicitară americană au reușit acest lucru. S-a lansat, totodată, o întreagă gamă de produse în industria jucăriilor, au apărut o mulțime de *fan-club*-uri, iar pe Broadway s-a montat chiar un *musical* care a încercat să profite de pe urma imensei publicități realizate.

La București, la Teatrul Excelsior, însă, spectacolul se joacă într-o variantă infinit mai modestă. Regia este semnată de Ion Lucian. Doar semnată, pentru că în realitate nu se vede absolut deloc. Foarte simplu și direct spus: montarea arată jalnic. Este produsul unei sărăcii lucii, fiind în plus, ca mod de abordare, și extem de învechită. Se târâie obosită și plictisită într-un decor cenușiu, aproape mizer. Sigur că o parte din vină revine aici inexistenței fondurilor de la buget, dar primii vinovați rămân tot realizatorii spectacolului, care n-au știut să suplinească această lipsă, lăsând-o *să iasă în evidență*, *să se impună* de la început până la sfârșit: Poate că, în condiții normale, coloana sonoră sau jocul actoricesc ar fi putut salva situația, dar ce să faci cu niște interpreți fără voce, care preferă să fie acoperiți de benzile înregistrate?! Nici urmă de culoare, nici urmă de umor, doar *sub-minimă rezistență*. Oarecum mai bine conturate, în raport cu restul montării, se prezintă doar personajele create de Silvana Ionescu și Ilie Georgian Petrică, ei având fie partituri mai generoase, fie prezențe fizice speciale.

Cu toate reproșurile aduse, nu pot să nu amintesc totuși faptul că am văzut spectacolul într-o sală arhiplină, cu părinți nervoși că nu mai găsesc un bilet în plus și cu copii care, din cauza aglomerației, nu vedeau prea bine spațiul de joc. Nici unul dintre ei nu a părăsit însă sala. Absolut toți au fost extrem de cuminți și au urmărit spectacolul până la final. Semn foarte bun, aș spune, dar din păcate nerecompensat. Am rezistat alături de copii, apreciind, în același timp, durata relativ scurtă a reprezentațiilor pentru vârstele mici.

Teatrul Excelsior – Frumoasa și bestia, **adaptare de Marius Nină după Charles Perrault. Regia: Ion Lucian. Scenografia: Ștefan Pârvulescu. Muzica: Bogdan Caragea. Distribuția: Ion Lucian/Bogdan Caragea, Annemary Ziegler, Silvana Ionescu, Robert Radoveanu, Ilie Georgian Petrică. Data premierei: 24 ianuarie 2002.**

Ioana ANGHEL ICHIM

Iubiri, iubiri, iubiri...

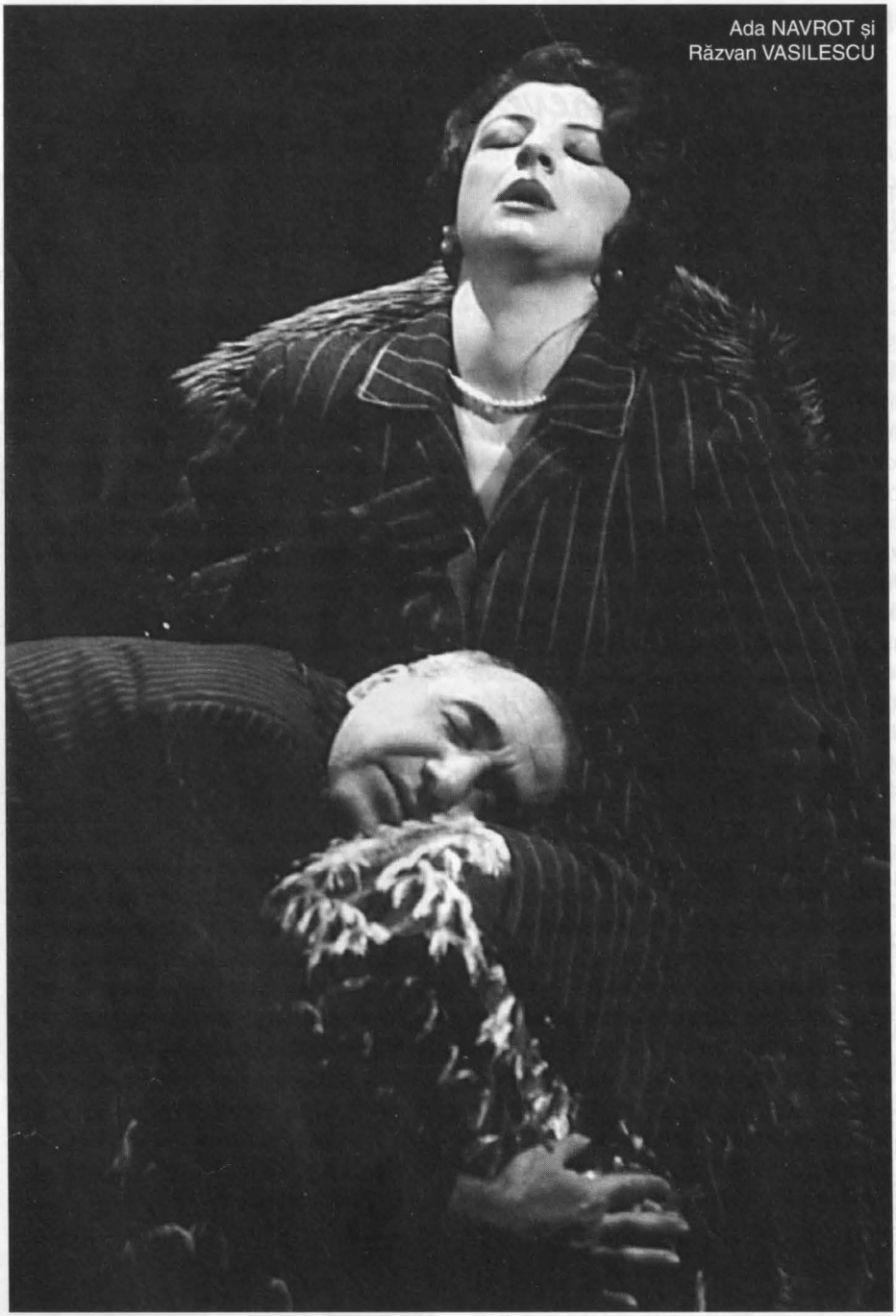
Întotdeauna în viață tânjim după cineva... îl întâlnim, îl „prindem", îl atingem..., iar apoi, ori mergem mai departe, ori rămânem acolo... dar, totuși, mai devreme sau mai târziu, pornim din nou în căutare... adulmecăm, cântărim, ne aruncăm sau nu înainte... Am fi ipocriți dacă nu ne-am recunoaște măcar nouă înșine această trăire. Uneori, unii dintre noi se opresc. Ancorează...

Privind *Hora iubirii* al lui Arthur Schnitzler, montată de regizorul Felix Alexa la „Nottara", mă gândeam cât de universal este mesajul piesei; e vorba doar de decadența unei epoci anume ori de o constantă percepție psihică și senzorială a întâlnirii *femeie–bărbat*. După fiecare spectacol, te întrebi ce a vrut autorul, ce a urmărit regizorul din ceea ce i-a oferit autorul. În acest spectacol, este pusă sub observație latura „vânătorească", a fiecăruia dintre noi; din curiozitate, din frustrare, din nevoie pur fizică, din plăcerea seducției, din simplu divertisment, din nevoia de afecțiune și tandrețe, din plictiseală, din mirajul sexului opus... Până într-un final (= moarte, poate), ne urmărim continuu, unul pe altul, într-un lanț al slăbiciunii, al dorinței, al seducției, ca într-o *Horă a iubirii*. În text, însă, această iubire se limitează la posesiunea strict fizică. Ne-am întâlnit, ne-am dăruit unul altuia, am plecat mai departe singuri... Naivitatea-mi proprie mă determină să cred că totuși, în viață, dăruim uneori și o fărâmă măcar din suflet celui de lângă noi și, în plus, tindem mereu să acostăm definitiv într-un port. Textul lui Schnitzler nu se îndreaptă spre această direcție, vânătoarea continuă nu se oprește decât la final-capăt-moarte.

Miza lui Felix Alexa a fost una foarte mare. Textul dramatic este complet lipsit de o desfășurare dramatică clasică (de tipul introducere, conflict, punct culminant, deznodământ) și, în plus, extrem de previzibil. După maximum patru întâlniri, cursul spectacolului este evident – o femeie seduce un bărbat, după care, în scena următoare, același bărbat seduce altă femeie. Așadar, cu atât mai greu i-a fost regizorului să mențină tensiunea spectacolului cu cât acțiunea devine din ce în ce mai monotonă. Astfel, calitatea spectacolului constă în talentul cu care Felix Alexa a diriguit actorii, singurii pe care se putea sprijini încrengătura dramatică a textului.

Tipologii extrem de diferite, ușor liniare din scriitură, însă, imaginate calitativ diferit de actori, în funcție de talent, experiență, poate și de „conviețuirea" proprie a fiecăruia cu personajul, ori de dispoziția ludică a interpretului. Energia debordantă și farmecul celor mai tineri, în special al Ioanei Calotă în *Fetița dulce* (încă studentă, dar care se poate mândri deja cu un debut cert remarcat), al Adei Navrot (*Tânăra doamnă*) și al lui Dragoș Bucur (*Poetul*), se îmbină armonios cu știința meseriei și talentul dovedite prin umor fin și nuanțarea personajelor de către Răzvan Vasilescu (*Tânărul domn*) ori de Alexandru Repan (*Soțul*). Cu toate că spectacolul demarează greu – dată fiind ușoara platitudine ce plutește asupra primelor scene, mai puțin reușite interpretativ de Alexandru Jitea, Ilinca Goia și, mai ales, de Cerasela Iosifescu care, în rolul *Fetei în casă,* nu a reușit să-i dea măcar o linie primară, stând minute în șir pe scenă fără să aibă vreo atitudine față de situația în care i se află personajul – plăcerea pe care ți-o oferă vizionarea acestei premiere este reală.

Parte din acest merit se datorează scenografiei și muzicii, Diana Ruxandra Ion fiind cea care semnează costumele și decorul, iar Felix Alexa regia și ilustrația muzicală.



Ada NAVROT și
Răzvan VASILESCU

Teatrul Notarra, Bucureşti – Hora iubirii **de Arthur Schnitzler. Traducerea: Dan Stoica. Regia şi ilustraţia muzicală: Felix Alexa. Scenografia: Diana Ruxandra Ion. Consultant scene de dans: Florin Fieroiu. Cu: Ilinca Goia, Alexandru Jitea, Cerasela Iosifescu, Răzvan Vasilescu, Ada Navrot, Alexandru Repan, Ioana Calotă, Dragoş Bucur, Dana Dogaru, Valeriu Preda. Data premierei: 1 februarie 2002.**

Antoaneta IORDACHE

Un vever la Shepard

Trec precum norii – unul pe lângă altul –, textul lui Shepard și spectacolul Adei Lupu. Era aproape previzibil să nu se întâlnească: deoarece piesa aceasta cuprinde situații din categoria *cumplitului*, situații de viață „reală" și psihologii ajunse la deznădejde. Shepard intră violent în iadul a două familiii așa-zis onorabile, se mișcă deloc sentimental, descopertează cu dexteritate de chirurg nodulii psihotici. Biografia regizorală a Adei Lupu s-a apropiat puțin prea repede un astfel de text dur, un text ce aduce, cum s-a mai sugerat, *o furtună de grave interogații, în vitrina de sticlă a modului de viață american.* Cine sunt oamenii ăștia?! De unde vin? Cât vor mai coborî? Ce iau cu ei în căderea lor vânătă și încurcată? Regizoarea e prea tânără să ne spună. Spectacolul pune, de la început, personajele într-o stare de agitație zgomotoasă și evidentă – iar agitația aceasta nu e o „cheie" bună pentru text, nu reliefează drama personajelor, ci face personajele să se comporte dezarticulat, obositor de zgomotos. O percepție de „medic stagiar" despre coșmarurile personajelor cu metastază, un discurs regizoral ordonat de idei teoretice europene – cum ar fi *criza de identitate* – se află de o parte a ecuației. De cealaltă parte e Shepard, un dramaturg ridat, rutinat, premiat pentru *Paradisul sângeros* dezvăluit sub glazura poncifelor. Sigur că e și o poetică a demersului lui Shepard, în text și în subtext; dar cu poeticile auctoriale ne ducem mult prea departe, dacă spectacolul nu impune, el însuși, un plan de viziune poetică.

Sunt momente, în scenele dinspre final, cu Emil Hossu și Catrinel Dumitrescu la rampă, când ai senzația că, totuși, în „Capcana Shepard" se poate „arunca" o minge capabilă să puncteze. Astfel, premiera aceasta e o victorie a textului, în contra unui nor cumulus. Orice ar face, norul cumulus semnalează timp frumos: *A Lie of the Mind*..

Teatrul „Nottara" – Minciuna din mine, **de Sam Shepard. Traducerea textului și regia: Ada Lupu. Scenografia: Vittorio Holtier. Muzica originală: Mircea Octavian. Distribuția: Emil Hossu, Catrinel Dumitrescu, Ruxandra Sreteanu, Rareș Stoica, Dragoș Bucur, Dorina Maria Hărănguș, Gabriel Răuță, Gabriela Crișu. Data premierei: 14 martie 2002.**

Emil HOSSU

Lucruri care curg...

1. Existența personajelor lui Vișniec este, întotdeauna, presată de tensiuni enigmatice. Textul nu le clarifică, doar le ajută să decurgă una din cealaltă – și să se multiplice. Cât timp dramaturgia aceasta a fost citită în „cheie aluzivă", enigma remanentă a personajelor părea efectul simplu al imposibilității autorului de a exprima liber. Reluarea scenică a pieselor, repetat, după '89, duce interpretarea înspre zone ce nu mai au nici un fel de legătură cu soluțiile comode de descifrare. Încă nu e foarte cert profitul dramaturgiei lui Matei Vișniec de pe urma întâlnirii textelor lui cu o generație de regizori și de actori ce deja a „uitat" sistemul „de referință". Certă e, însă, capacitatea acestei dramaturgii de a se lăsa *modulată* pe tiparele de pretenții și preocupări ale creatorilor de spectacol foarte tineri. Mai iute decât comentatorii, scena dezvăluie valența de profunzime a dramaturgiei lui Vișniec: *enigma remanentă a personajelor – enigmă existențială, filosofică, metafizică...*

Între concret și metafizic se mișcă, destul de relaxat și de convingător, reprezentația Anei Mărgineanu și a celor trei actori ai ei. Într-un spațiu cum e cel de la „Green Hours", practic un culoar între două rânduri de mese de bar, spațiu ce-și are farmecul lui evident, dar care și limitează posibilitățile de teatralizare recurente. Mâna regizorală e discretă, dar vizibilă. Cel mai bun lucru pe care îl face regizoarea este să evite „să vadă" personaje-simbol, ori situații-teoretice, în textul lui Vișniec (lucru pe care actrița ei nu-l reușește, de pildă). Lucrul cel mai surprinzător al reprezentației l-am numit, deja, ca o trecere fină de la concret la metafizic. Ca de la sine, cu mijloace relativ precare. Dar să nu ne grăbim. S-o așteptăm pe Ana Mărgineanu cu un nou spectacol, înainte de a spune ce fel de regizor vom avea, cu numele ei.

2. O creație sui-generis ocazională, dar care funcționează, în mod straniu, e Teatrul Valah, din Giurgiu. Ar merita, cândva, detaliată povestea acestei instituții culturale. Foarte aproape de București (aproximativ o oră de mers cu mașina), în cofrajul unui edificiu de casă de cultură oarecare, Teatrul Valah nu are nici carte de vizită, nici proiecte – pe măsura denumirii – deocamdată. Teatrul lucrează, în momentul de față, cu niște regizori ce nu-și pun deloc problema teatrului, ci-și pun strict problema lor imediată, așa încât teatrul acesta nu are profil.

Probabil că nici autoritățile locale nu au o idee limpede despre teatrul cu care „s-au ales", de la o vreme. Probabil, Teatrul Valah din Giurgiu este un fel de drob de sare pe polița Casei de Cultură din centrul localității.

Scena are câțiva metri pătrați, la Giurgiu. Cu o canapea și două fotolii mici, ai ocupat-o total. Dacă eliminăm din discuție toate inconvenientele pe care ni le putem imagina (promovarea precară, regizori „ieftini" etc.), vom fi, totuși, prezenți la premierele Teatrului Valah. Poate se întâmplă ceva, poate se mișcă ceva. Deocamdată, sensul este reprezentat de actori. Se joacă o piesă bulevardieră cunoscută, o piesă care circulă prin repertorii; ce ne interesează este că piesa dă motivație de exprimare scenică unor actori aproape uitați: Liviu Rus și Anca Alecsandra. Plăcerea lor de joc surmontează toate dificultățile.

Teatrul LUNI de la „Green Hours" – Deșeuri **(adaptare după *Teatrul descompus),* de Matei Vișniec. Regia: Ana Margineanu (studentă UNATC, clasa Liudmila Szekely Anton). Scenografia: Radu Grigore. Distribuția: Isabela Neamțu, Ciprian Nicolăiasa, Cosmin Seleși.**

Teatrul Valah – Giurgiu – Vecina de alături, **de Pierre Chesnot. Regia: Emil Gaju. Scenografia: Olimpia Damian. Distribuția: Anca Alecsandra, Liviu Rus.**

Doina PAPP

Dramaturgia altora

După 1989, când teatrele s-au repezit să monteze autori străini prohibiți înainte, când sastiseala la adresa piesei originale, compromisă prin festivism – tot înainte – a determinat un dezinteres de moment față de aceasta (cu atât mai mult cu cât presupusa literatură de sertar se lăsa așteptată) parcă mai înțelegeam ceva. Timpul trece însă și „deschiderile noastre europene" în materie de dramaturgie practicate cam la întâmplare au tendința să creeze dezechilibre regretabile în alcătuirea repertoriului teatrelor. Piesa originaiă atâta câtă este e respinsă cel mai adesea din oficiu (N-are succes domne'!) în vreme ce texte de aiurea, tot atâtea câte sunt sau nimeresc prin sertarele noastre sunt preferate. Cu excepția unor zone în care traducători și critici preocupați cu sistemă au rolul cuvenit de îndrumători (vezi teatrul german unde operează cu competență Victor Scoradeț) peisajul teatrului contemporan pe care-l putem privi de dincolo de rampă e neconcludent. Fac aceste observații pentru a sesiza că ideea valoroasă în principiu a Teatrului Odeon de a dedica un program întreg acestui fenomen a apărut pe fondul unei probleme deja existente îndemnându-ne la multă circumspecție. Cu atât mai mult cu cât, în deplină libertate, aceste piese din teatrul actual al lumii sunt selectate pentru acest proiect de tineri regizori, exprimând cu alte cuvinte gustul și interesul celei mai tinere generații. Nu ne grăbim să tragem concluzii după doar două spectacole, unul deconcertant (*Genocid, sau ficatul meu e fără rost* de Schwab și altul doar surprinzător (*Marisol*), dar nu putem să nu ne întrebăm la ce ofertă au avut acces tinerii noștri colegi, regizori, ca să ne explicăm alegerea.

Marisol de Jose Rivera, născut la Porto Rico în 1955, autor cu o carieră internațională impresionantă când e citită într-o biografie, e promoționat, iată, de chiar regizorul spectacolului, care a și tradus piesa. Interesul său mai vechi pentru titeratura sud-americanilor este explicat prin calitatea vitală excepțională a acestui spațiu spiritual care infuzează o literatură pe măsură. Obsesia sudului solar, nu și deșertic animă și eroina piesei, tânăra *Marisol,* rătăcită însă, vai, tot prin putredul Nord (la New York), care era muribund și pe vremea comuniștilor în piesele jucate uneori cu jubilație la adresa capitalismului, inuman, pe malurile Dîmboviței. Ca și caietul-program original, plin de toate relele care-au migrat în lume dinspre acolo de la droguri la crime, textul sud-americanului proiectează o atmosferă de „sfârșit de lume". De la violență la sex, devieri religioase și probleme sociale, nimic nu lipsește din acest panopticum imaginat de autor după principiul fragmentarist care e și al vieții noastre moderne. Tăietura abruptă, cinematografică e și ea un atribut al modernității de pe urma căreia teatrul nu are decât de profitat când procedeul nu duce la disiparea stărilor și deci a emoției. De poveste nu mai poate fi vorba, căci provocarea acestui tip de scriitură e adesea tocmai aceasta: reconstituirea din segmente a întregului cu satisfacția descoperirii că pe ici, pe colo, trebuie să contribuie fiecare cu imaginația sa. Iată un bun motiv pentru un regizor să prefere acest fel de scriere care dacă mai conține și o încărcătură de patos, senzația unor adevăruri dureroase, devine ideal pentru asocierea la un demers ideologic pe măsură. Este și cazul mariajului dintre tânărul Alexandru Berceanu și *Marisol,* piesa pe care a adus-o în atenția noastră la Teatrul Odeon. El ține bine în mână *puzzle*-ul și se mișcă dezinvolt prin spațiile atât de talentat sugerate de scenografă (Ina Isbășescu, un

nume care se reține), fie că sunt metafizice, fie intens citadine sau underground. *Marisol* – Crina Mureșan devine repede un personaj îndrăgit, prin jocul atașant al interpretei, dar și prin „sarcinile" pe care i ie dă regizorul. Trece cu spaimă dar și cu curiozitate printr-un vagabondaj luxuriant, fiind tot mai implicată în destinul ce se compune la vedere. Între confruntarea cu îngerul care-și leapădă aripile devenind geniul rău al acestui univers degradat și orbecăiala printr-un viitor în care se întâlnește cu propria-i imagine avertizatoare, actrița descoperă personajul cu o tandrețe deschisă poeziei, cu rezerva cuvenită față de experiențele violente din viața acestuia precum iubirea pentru *Lenny,* o creatură de foarte multe ori în afara speței. Crina Mureșan, o actriță cu resurse de sensibilitate încă neexploatate, este în acest spectacol un partener creativ pentru regizorul care mizează de altfel pe implicarea sa.

Un înger inspirat din superproducțiile americane de gen care are menirea să aducă în piesă cea mai gravă amenințare, golind cerul și de ultima speranță, își, găsește în Cătălina Mustață imaginea adecvată, actrița trecând apoi cu ușurință răceala și cinismul enunțate în această apariție în personajele în care se întrupează pentru a ilustra cotidianul diabolizat.

Revelația spectacolutui este însă fără-ndoială Șerban Ionescu, într-o formă de zile mari, al cărui simț ludic revenit la pofta de joc contaminează starea de carnaval negru a reprezentației. Grotescul cu substrat liric din interpretarea pe care o dă el ciudatului vagabond pus să ilustreze în final alienarea biologicului (*Lenny* devine omul care-și caută pielea, *Lenny* e gravidă, *Lenny* naște) dar și umorul pedant cu care maimuțărește situații și personaje din anturajul eroinei, sunt doar câteva din elementele prin care actorul sugerează resorturile de metamorfozare ale personajului, un fel de arlechino, de cameleon al vremurilor rele pe care le evocă piesa. Liana Mărgineanu, cu al său inconfundabil timbru dramatic dar și cu o disponibilitate vizibilă față de ineditul propunerii, se dovedește aceeași actriță serioasă, creatoare de tipuri, pe care din păcate o vedem atât de rar. Unica ei scenă e ca un dans macabru în care, ca o ursitoare sinistră, *Femeia în haină de blană* îi luminează cu bricheta eroinei drumul spre o altă vîrstă.

Cu acești actori minunați care, spre cinstea lor, l-au urmat pe tânărul regizor în demersul său, spectacolul se dezvăluie bogat, viu, colorat și nu în ultimul rând înfiorat. Firul lui rămâne cel poetic – căutarea istovitoare a direcției, aici Sudul, căci în resursele energetice solare ale sudului speră eroina să-și afle renașterea; în confruntare cu încercările la care e supusă „fetița din poveste", reprezentate din păcate de aceeași recuzită fanată a unui secol trecut și el. Problema e cât mai putem crede în acest război de butaforie din care nu lipsește nici spectrul nazismului (temă aleatorie în piesă) de care se tem, iată, și portoricanii lui Jose Rivera. Nici tânărul regizor nu scapă de clișee când construiește acel final apoteotic, cu un glob pământesc coborât de la podul scenei după o evoluție ceva mai iconoclastă a spectacolului său care-și pune cu adevărat probleme cruciale. Citez din caietul-program: „Cea mai mare pagubă pe care amenințarea prin arme nucleare o pricinuiește deja și o va pricinui omenirii și în viitor, chiar în cel mai favorabil caz constă în aceea că ea duce la crearea unei atmosfere de sfârșit al lumii. Fenomenele unei tendințe infantile și iresponsabile de satisfacere imediată a unor dorințe primitive și cele ale unei incapacități corespunzătoare de a resimți vreo responsabilitate cu privire la ceva aflat în viitorul îndepărtat se găsesc cu siguranță în corelație cu faptul că, în mod inconștient, la baza tuturor deciziilor stă întrebarea tematoare și îngrijorată cât timp va mai exista lumea (Konrad Lorentz – cele opt păcate capitale ale lumii)." Ați văzut că am dreptate!

Liviu ORNEA

Ilustrație de text

Un bărbat cu o pușcă de vânătoare în spate merge singur, iarna, pe un drum. Un scriitor îl vede, scena îi inspiră un poem despre singurătate. Bărbatul citește întâmplător poemul, se recunoaște în el și îi scrie poetului, se explică. Alătură scrisorii sale alte trei, primite de la trei femei. Scrisorile recompun viața a patru oameni: bărbatul cu pușca, soția lui, amanta lui care este chiar verișoara soției, fiica amantei. O poveste de dragoste, multă minciună, vieți chinuite, ascunzișuri, complicații și subtilități orientale, destine. Pe care fiecare dintre cele trei femei, la sfârșit, când află ce era de aflat, și le asumă: amanta se sinucide, fiica ei pleacă vrând să rupă cu trecutul, soția pleacă de asemenea. Bărbatul cu pușca rămâne singur. Acesta este rezumatul romanului *Pușca de vânătoare* de Yasushi Inoue.

N-am citit romanul, am văzut spectacolul omonim al Lianei Ceterchi. Am stat de vorbă cu cineva care citise cartea, am discutat amănunte și am făcut figură perfect onorabilă, era ca și când aș fi citit. Am asistat la lectura unui roman, agrementată cu un pic de muzică, mișcare, costume și obiecte japoneze pentru atmosferă. Din păcate, nici costumele, nici decorul nu par a servi spectacolul, rămân la stadiul de „decorațiuni interioare", ba chiar distrag, supărător, atenția spectatorului. Păcat, pentru că, evident, autoarea s-a documentat, a vrut să facă un spectacol autentic japonez. Totuși, oamenii aceștia au o altă sensibilitate decât cea europeană, gândesc altfel, au alte repere. În spectacolul Lianei Ceterchi, doar scenografia și costumele sunt japoneze. E prea puțin.

Bărbatul cu pușca nu apare. Despre el, povestește, la început, scriitorul. Claudiu Istodor este impecabil, dozează perfect energia și vocea, poemul pe care îl spune e unul dintre cele mai frumoase momente ale spectacolului. Dar tensiunea la care reușește el să ajungă contrastează violent și dezamăgitor cu momentul următor, scrisoarea fiicei amantei. Simona Mihăescu este foarte departe de rol, de atmosferă, glasul îi sună spart, neplăcut, nu convinge nicicum. Și este, de asemenea, dezavantajată de comparația inevitabilă cu Rodica Negrea, cea care susține scena a treia, scrisoarea soției. Rodica Negrea este, alături de Claudiu Istodor, cea care reușește să salveze ceva din spectacol, este o bucurie să o vezi și auzi. inteligentă, reținută, cu un control perfect al vocii și gestului, captează toată atenția de la prima intrare și e cea mai bună dovadă că, în acest spectacol, recuzita mai mult încurcă. Ultima scrisoare, a amantei, e jucată de Irina Movilă. În general corect, dar și cu unele stridențe.

Totuși, lipsurile cele mai mari ale spectacolului sunt la nivelul regiei, nu al jocului actorilor. Atunci când scenografia, decorul sau muzica nu sunt doar detalii fără funcție precisă, ele comentează tautologic textul. Aproape nimic din gesturile (cele care par indicate de regie) ale actorilor nu spune mai mult sau altceva decât textul (singura excepție ar putea fi ceremonia ceaiului schițată de Irina Movilă în final). Dar ceea ce lipsește cu desăvârșire din spectacolul Lianei Ceterchi este relația dintre personaje. Cei patru nu comunică deloc, afară de o scenă în care Irina Movilă și Rodica Negrea sunt puse față în față, dar și acolo fiecare își spune partea, monologând. Regizoarea nu a vrut – curioasă opțiune! – sau nu a reușit să găsească prilejuri de a intersecta poveștile. Iar rezultatul este lipsa completă a tensiunii dramatice. Am revăzut de curând, la televizor, mai vechiul spectacol al Cătălinei Buzoianu cu *Teatrul descompus.* Și acolo sunt patru personaje care au povești separate, dar există atingeri, există relații, energii care se transmit. Aici nu. Palidă ilustrație de text.

Alexa VISARION

Simplu și cuceritor, șocant și duios...

Literatura dramatică contemporană își caută cu îndărătnicie indentitatea. Orgoliile creatoare năduşesc în eforturi epuizante, de multe ori sterile, de a impune direcții de real interes în traseul dramaturgic. „Totul s-a spus deja. Nu mai există nimic nou despre care să scrii – aceleași fapte, aceleași minciuni, aceleași iubiri, aceeași tragedie și aceeași bucurie. Dar poți să scrii despre ele într-un fel nou, în felul tău". (Eugene O'Neill)

Eve Ensler este o voce distinctă în teatrul american actual. Autoarea *Monoloagelor vaginulului,* câștigătoare a Premiului Obie cu acest text, a fondat o mișcare mondială de luptă împotriva violenței asupra femeilor – „V–Day". „Fără birocrație, fără ierarhizări, dar cu multă dragoste și cu mult simț al umorului" (Jane Fonda), „V-Day" este un catalizator care promovează evenimente creative pentru a revigora spiritul antiviolență și sensibilizarea opiniei publice internaționale față de agresiunea sexuală, mutilarea genitală, viol și incest. Din 1998 și până astăzi, organizația s-a răspândit din Statele Unite în întreaga lume, având peste 800 de comunități de eficientă acțiune, ce impun o nouă viziune asupra femeilor, feminității și sexualității.

· Director artistic al acesti instituții non-profit, care colectează fonduri distribuite apoi către organizatori și programe din întreaga lume, ce militează pentru stoparea violenței, pentru siguranța și libertatea deplină a femeii: Eve Ensler. Actriță și scriitoare acum consacrată, a explorat cu pasiune și finețe analitică universul stresant și ambiguu al femeii contemporane.

Monoloagele vaginului este o piesă-eveniment în contextul realității americane dintre milenii, a cărei frenezie violentă o impune cu profundă eficiență spirituală în perimetrul uman al întregii lumi.

Șocul textului provine cu precădere din francheţea spovedaniei, din excentricitatea penetrării prin implozie a detaliului frust, din inocența pervertită în clișee și tabuuri de o civilizație ce mistifică barbaria în reguli și conduite morale gelationoase.

Text incisiv, rafinat, îmbibat cu poezie autentică, simplă, emoționantă, piesa *Monoloagele vaginului* își amplifică prin umor și virtuozitate histrionică tendința cathartică pentru care a fost creat.

La Madison Square Garden, în New York, 70 de stele de film, teatru și televiziune, printre care Susan Sarandon, Whoopi Goldberg sau Glenn Close, au întrupat cu aplomb ironic și frenezie spirituală această piesă controversată, dar, cu siguranță, de vibrantă autenticitate, ce sfidează prejudecățile și conservatorismul degradant al unei morale cangrenate de septicemia nepăsării.

Scenariul dramatic al Evei Ensler este de structură postmodernă și își asumă deliberat libertăți de construcție ce agresează substanța mimetică a dramaturgiei tradiționale. *Monoloagele vaginului* reconstituie, prin forarea densității structurii feminine, mărturiile șocante, dramatice, inedite, tulburătoare, agresive, perverse, ilare, pe care prin har și tandrețe Eva Ensler le-a provocat unor partenere de dialog trăite în viața atât de seducătoare, fantastică și de atâtea ori jalnică a prezentului nostru supercivilizat.

Premiera românească a piesei este cu siguranță o reușită prin cel puțin trei dimensiuni distincte. Curajul și pasiunea de a o prezenta publicului, așa cum a fost scrisă. Valoarea spectaculară a reprezentației este marcată de acuratețea descifrării sensurilor echivoce existente în text, de bunul-gust al interpretării actoricești, de calitatea umorului ce vizualizează expresiile incendiare, de surprinzătoarea reflexivitate conceptuală ce aureolează militantismul declarat al autoarei. Alina Nelega a găsit expresia adecvată a traducerii piesei în românește și a construit un

spectacol în care regia sa e subtil consubstanțială mesjului feminist. Debutul scenografic al Alinei Herescu o impune încă de pe acum ca pe o certitudine în familia atât de sărăcită a tinerilor scenografi. Reușita premierei naționale a *Monoloagelor vaginului* de Eve Ensler este certificată și de atitudinea artistică angajată ferm într-o misiune nobilă, necesară, de amplă rezonanță civică.

Simplu și cuceritor, șocant și duios, rafinat și buff, spectacolul interpretat cu devoțiune și profesionalitate de Monica Ristea-Horga, Roxana Marian și Elena Purea, frânează de multe ori direcția violentă a textului, învăluind-o într-o strategică plasticitate aparent inofensivă, transformând de multe ori violentarea și agresivitatea năprasnică în mângâiere teatrală. Aclimatizat la pudoarea unui public „cultivat" și „cunoscător", regia a tocit cu finețe lama de oțel a bisturiului, eliberând cu farmec și talent drumul spre înțelegere. Mutarea accentelor nu alterează în nici un fel calitatea piesei, nici ținuta ei precisă, declarat educativă și civică, potențând însă artisticitatea celor 11 monoloage atât de radicale prin expresia lor nudă. *„Monoloagele vaginului* este o veritabilă odă a sexului cald, echivoc, afectiv, prietenos, pasionat. Singurii inamici sunt misoginismul, rușinea sexuală și violența sexuală" – („The Nation", 5 martie 2001).

Teatrul „Ariel" Târgu-Mureș. – Monoloagele vaginului **de Eve Ensler. Regia: Alina Nelega-Cadariu. Scenografia: Alina Herescu. Cu: Monica Ristea-Horga, Roxana Marian, Elena Purea.**

Claudia LIPAN

Veacul de singurătate

Aleasă de Theo Herghelegiu pentru spectacolul *Premiera* de la Teatrul ACT, tema piesei lui John Cromwell nu are nimic ieșit din comun. Este povestea actriței *Fanny Ellis*, trecută de prima tinerețe, distribuită, după mulți ani de absență, în rolul *Arkadinei* din *Pescărușul* lui Cehov. Toată desfășurarea acțiunii se bazează pe clipele de trac dinaintea primei reprezentații. Așteptând intrarea în scenă, *Actrița* își istorisește viața, cu interes precipitat, în fața *Cabinierei*. Înainte de spectacol, un netrebnic de critic i-a trimis o sticlă de whisky care îi dă peste cap toate planurile. Vechea patimă îi stârnește revolta, o îndeamnă să înceapă un minirecital de culise, unde replicile se poartă imaginar. Prezența băuturii trebuie simțită – doar astfel seara va fi un adevărat succes. Se scot la iveală frustrări personale din pricina ultimei interprete a rolului din Cehov, care a jucat acceptabil, dar de fapt nu avea dăruire, nu avea talent, nu avea platfus, nu avea nimic... Se adaugă imaginea unui actor necioplit, în rolul lui *Trigorin,* a cărui prezență scenică o deranjează, a cărui personalitate lipsește cu desăvârșire, care își caută carisma în lumina reflectoarelor, când singura lumină scenică favorabilă pentru el ar fi bezna totală... Se adaugă amintirea lui *Herbert George*, un soț plin de ifose, pretins slujitor al artei, cu succes la pleiada aristocratică a vremii. Treptat, pe măsură ce se sfârșesc puținele minute înainte de întâlnirea cu publicul, patima băuturii devine un laitmotiv fără influență, răbdarea *Cabinierei* se transformă într-un dialog mut, încurajând trecerea firească, emoționantă, cathartică a încă unei seri de teatru.

Cele două interprete se completează reciproc, deși li se cere o prestație diferită. Clara Flores este arțăgoasă, sarcastică, îndurerată, umană în rolul *Actriței* care este convinsă că *Hamlet* s-a apucat de băutură când a descoperit ceva putred. Dana Voicu este aspră dar comică în asprimea ei, stă la pândă și sancționează eșecul celuilalt personaj cu replici scurte, moralizatoare.

Urmărind-o pe Clara Flores în rolul *Fanny Ellis,* am avut ciudata senzație că interpretează rolul tuturor actorilor ajunși la o replică finală, cu o convingere uluitoare (imposibil de schimbat) că pot merge mai departe, că

plutește în ei o prospețime permanentă care le dă putere și frumusețe interioară, talent și inspirație, tot ce au nevoie pentru ca lucrurile să nu se oprească. Din orice punct să o poată lua de la capăt, să joace „cu nerv", cum ar spune *Fanny Ellis* și cu sfințenie, cum ar dori *Cabiniera*. Singurătatea actorului când simte că nu mai este dorit, testul acestui dezechilibru prin re-cunoașterea publicului ca o mare întâlnire, pregătită înlăuntrul sufletului, iată ce ne propune Theo Herghelegiu. Și aproape că prezența Danei Voicu în rolul *Cabinierei* a fost singurul prilej pentru cei din sală să râdă copios și să aplaude. În rest, a fost o mare tăcere. A unor oameni care așteptau să vadă lucruri și să cunoască actorii. Oameni care pot sparge veacul de singurătate ce zace în fiecare actor.

Teatrul ACT – Premiera **de John Cromwell. Regia: Theodora Herghelegiu. Cu: Clara Flores, Dana Voicu, Bogdan Rădulescu. Data premierei: 23 februarie 2001.**

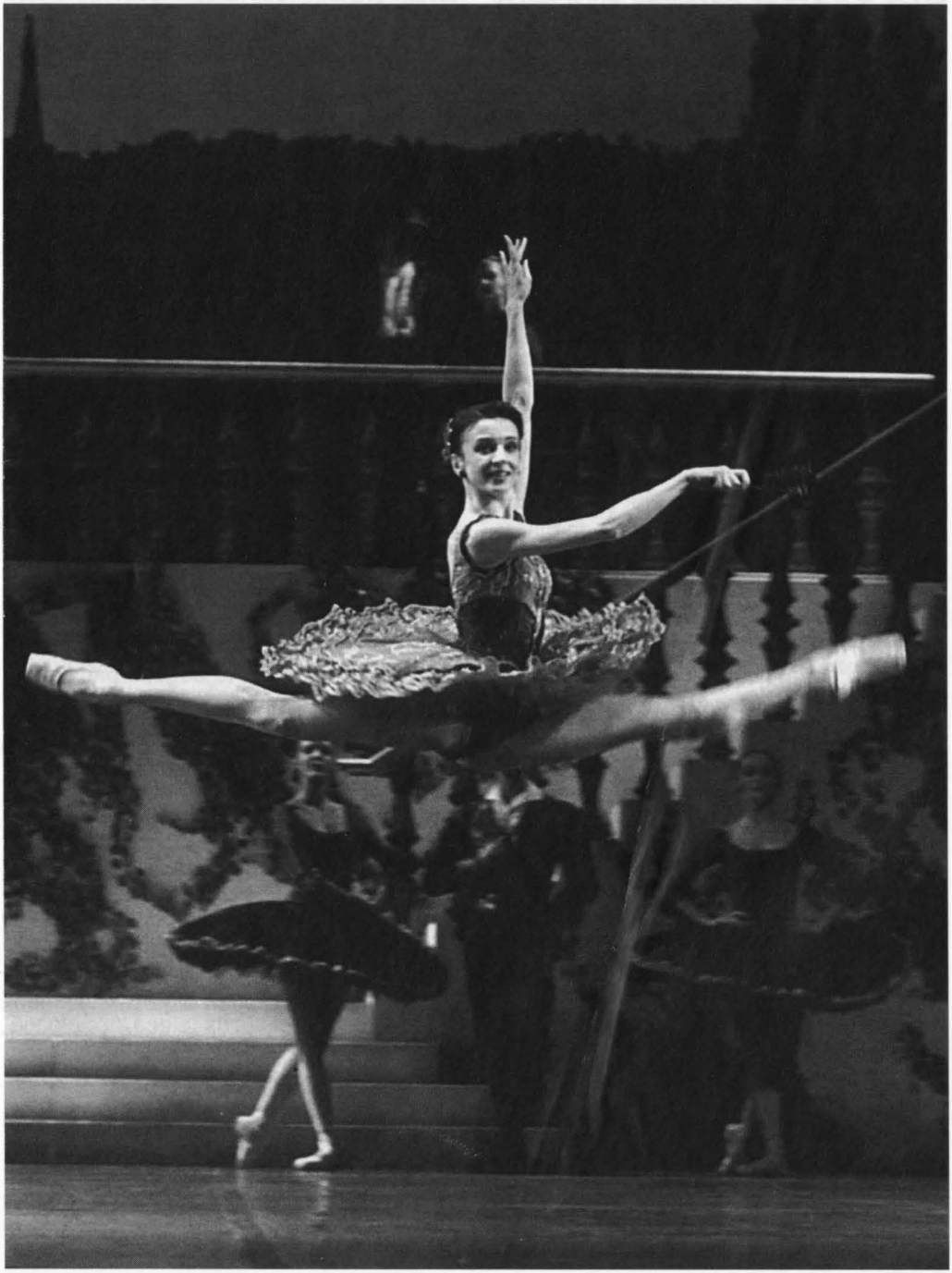
Goana după fluturi

Se făcea că orice tramvai 26 era o casă plină de oameni. Iar oamenii... cu povestea lor. Un bunic, o mătușă, mama, nepotul, sora, Mița etc. O familie cu renume, adăpostită într-un depou cu spectatori, la ușa căruia mai așteaptă, încă, un controlor de bilete. Bunicul are 83 de ani și pare interesat de manechine. Azilul în care a fost internat îi înăbușă spaimele, întrebările; zborul din acest cuib de cuci este anulat de infirmierele pline de zel care măsoară tensiunea pacienților-spectatori, iau pulsul, verifică reflexele. Salonul (bunicului, presupun eu, cu toate că acesta, între timp, a ieșit din scenă) este, până la urmă, un loc în care toată lumea se simte bine: spectatorii își iau rolul în serios, scapă de eventualele suferințe fizice și trec cu bine de proba medicală. Mătușa s-a căsătorit de trei ori, iar nepotul îi reneagă calitatea de soție fidelă. Justificarea ei, într-un proces straniu, în notă kafkiană, nu rezolvă acuzațiile care i se aduc. Gestul unui spectator, însă, de a-i oferi flori, o măgulește și răscolește motivațiile unei femei pasionale. Mama are veleități de artistă, este grijulie și prinsă în febra gospodinelor – păstrează zahărul ca să îndulcească oalele cu lapte. Amintirea ei este surprinsă în clipe de mari emoții: nunta cu un soț ciudat (poate cu inimă largă), venirea pe lume a primului copil (înghesuit în ciocul unei berze), convingerea că, atunci când acest copil va îmbătrâni, ea va fi din nou tânără... Nepotul deapănă fericit imagini despre bunici, cărora le-a prins câțiva fluturi într-o punguță.

O casă cu un singur personaj, autorul jurnalului de familie, scriitorul nouăzecist Cristian Popescu. Silvia Codreanu descurcă poveștile întortocheate ale familiei în sala Teatrului Foarte Mic din București. Fie că este un pensionar onest, inteligent și fără vicii, fie că este o țigancă cu ochi sticloși care dă replici din Caragiale, fie că este asistenta care împarte eugenii pacienților, actrița reușește să lege un text dificil într-un discurs coerent, întrerupt doar de secvențele de trecere de la un personaj la altul. Secvențe care trebuie să explice într-un fel teama de paralizie a sufletului închis în trup ca într-o colivie, în imposibilitatea de a se mișca, de a respira; handicap ce obligă personajele să se transforme în fluturii prinși de nepot într-o pungă. Un motiv prea puțin suficient, însă, pentru autor de a eclipsa normalitatea firească a vieții și exercițiul omului de a se elibera din deznădejdea lui stufoasă, de a-și recupera inocența, libertatea, valoarea. Drept inalienabil!

Theatrum Mundi – Te aștept în orice tramvai 26 **de Cristian Popescu. Regia: Silvia Codreanu. Cu: Silvia Codreanu, Cristian Moțiu, Gabriela Ceciul, Iby Costin, Florin Vișan, Dănuț Matei. Data premierei: 3 martie 2002.**

NOI, ÎN LUME



Doina MODOLA

O mare balerină: SIMONA NOJA

Cariera Simonei Noja a început la Cluj, ca prim-balerină a Operei Române, la absolvirea liceului de coregrafie (1986). A debutat ca balerină clasică, formată sub direcţia Larissei Şorban şi a lui Vasile Solomon, şi a păstrat de-a lungul carierei acest stil al performanţei, graţiei şi victoriei asupra greutăţii ca una dintre coorodonatele majore ale evoluţiei ei. În aceşti ani a creat roluri în marile balete ale repertoriului clasic: *Lacul lebedelor, Don Quijote, Giselle, Coppelia*, cărora ulterior, când evolua pe marile scene din Düsseldorf, Frankfurt, Berlin, Viena, le-a adăugat *Frumoasa din pădurea adormită, Bayadera, Raymonda, Spărgătorul de nuci* (cu acesta din urmă împlinind faimoasa trilogie a lui P. Ceaikovski), *Corsarul, Paquita, La Sylphide.*

Participarea în 1990 la cea de-a patra ediţie a Concursului de balet de la Jackson, Mississippi, S.U.A., i-a adus balerinei clasice nu numai o confirmare internaţională de prestigiu (medalia de argint), ci şi debutul unei strălucite cariere pe marile scene ale lumii. După ce a dansat ca invitată în S.U.A. (Atlanta), Stockholm (Teatrul Regal Suedez), Opera din Basel, din 1991 (pînă în 1995) a fost prim-balerină la Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf-Duisburg, sub conducerea coregrafului Heinz Spoerli, care se afla în juriul concursului de la Jackson, în 1990. Aici Simona Noja se familiarizează, sub conducerea reputatului maestru, cu repertoriul neoclasic şi modern. Dintr-o balerină pur clasică, devine un prototip al dansului contemporan.

Dansează ca invitată la Frankfurter Balett, Teatrul Regal Suedez, Opera de Stat Croată (Zagreb), Bolşoi Teatr şi Helsinki Oopera. Din 1995 pînă în 1997, cu o uriaşă forţă de muncă, dansează concomitent la Staatsoper Wien (de luni pînă vineri) şi Deutsche Oper Berlin (de vineri pînă duminică) în repertoriile celor mai diferite opere, care implică o mare putere de asimilare şi concentrare. Douăsprezece premiere în prima stagiune îmbogăţesc substanţial repertoriul Simonei Noja. Din 1997, optează pentru calitatea de prim-balerină a Operei din Viena unde, în răstimpul a cinci stagiuni, adaugă treizeci şi trei de roluri noi, dintre care douăsprezece create anume pentru ea. Are ca parteneri staruri internaţionale, ca Manuel Legris (de la Opera din Paris), Vladimir Malakhov (de la Opera din Viena), Giuseppe Piccone (de la American Ballet Theatre), Roberto Bolle (de la Opera Scala din Milano).

Recunoscută ca o balerină de primă mărime, e invitată nu numai în spaţiul germanic (la Bayerisches Staatsbalett, Staatstheater Hannover, Stuttgarter Balett), ci şi pe alte continente, în Asia, la Opera din Seul, în America de Sud, la Teatro Colon–Buenos Aires (unde creează rolul Esmeraldei în baletul *Nôtre-Dame de Paris,* realizat după coregrafia lui Roland Petit), şi Teatro Municipal Santiago de Chile (*Corsarul* în 2001), în America de Nord, la Festivalul de la Miami.

Prestigioasa revistă de dans din Italia *Danza & Danza* îi acordă Premiul pentru „cea mai bună interpretă a stagiunii 2000–2001".

Repertoriul ei neoclasic şi contemporan cuprinde spectacole realizate în coregrafia unor mari creatori contemporani: John Cranko (*Romeo şi Julieta, Cântecul pământului*), Mac Millan (*Manon),* Renato Zanella *(Mata Hari, Sacre, Movements, Cenuşăreasa, Alles Walzer, Bolero, Beethoven Opus 73, Thin air, Amade, Duo Concertante, Love Beyond),* Neumeier (*Visul unei nopţi de vară),* Heinz Spoerli (*Pasărea de foc, Goldberg Variationen, Verklärte Nacht),* Nils Christe (*Before Nightfall),* Ray Barra (*Schneekönigin),* William Forsythe (*In the Middle... Somewhat Elevated).* Dar şi balete de Balanchine (*Temă şi variaţiuni, Apollo, Tchaikovski pas de deux, Violin Concerto*) şi Roland Petit (*Carmen, Les Intermittences du Coeur, Nôtre-Dame de Paris*).

La 25 ianuarie 2002, Centrul Cultural Român de la Viena i-a dedicat o serată: *Simona Noja – misterul succesului sau Totul mai presus de argintiu,* unde în prezenţa unor mari personalităţi ale vieţii artistice din capitala Austriei, creatori şi critici, care au vorbit despre arta ei, şi a unui numeros public de admiratori, ce făceau sala neîncăpătoare, a avut loc celebrarea acestei excepţionale balerine. O serată, în care s-a derulat un film cu imagini din spectacole, s-a vizionat expoziţia cu fotografii din creaţii ale sale (expuse permanent la Opera din Viena), a avut loc un dialog cu publicul, sărbătorita citind reflecţii despre dans.

Ceea ce singularizează talentul Simonei Noja este forța spirituală, care înnobilează, inteligența, cultura, performanța, neobișnuitele date fizice. Prin forță spirituală Simona Noja ajunge la o prodigioasă capacitate de expresie și transcendere, care întrupează esența și o degajă felurit, atingând *fizic* privitorii, învăluindu-i. Gândul materializat în mișcare capătă substanțialitate dinamică, existență în sine. El prinde acea zonă a inexprimabilului în cuvinte, pentru care numai *gestul* (uneori numai schița sau intenția lui) poate crea o revelație. Pentru care doar *simțirea* poate deștepta înțelesul. Sau măcar o deschidere spre el.

Balerină de înaltă clasă, perfect stăpână pe mijloacele sale, ea este înclinată spre problematizare. Neliniștea interogației o îndreaptă spre marile repere estetice, în meditația asupra statutului său ca balerină și a dansului ca artă printre celelalte. Gândul prezent, mereu incandescent, în fiecare clipă, în fiecare fibră, alimentează un uluitor potențial de metamorfoză, conferind fiecărei creații un discurs interior necontenit, o conștiință a personajului, care se comunică, se transmite, cu fiecare gest. Purtând pecetea concepției personale asupra dansului ca sistem gestual și a capacității sale de revelare.

Cu aceeași vervă expresivă și virtuozitate tehnică, Simona Noja evoluează în cele mai felurite stiluri, păstrând în permanență o ținută intelectuală și emoțională cu puternic impact asupra partenerilor și asupra publicului. Temeinica pregătire coregrafică în stil clasic (baza performanței în dans), potențată printr-o solidă cultură umanistă (e licențiată în litere) și o necontenită preocupare pentru interferența tuturor artelor și raporturilor lor cu dansul în contemporaneitate îi înlesnește Simonei Noja performarea oricărui stil. Tehnica clasică, intuiția și informația îi asigură evoluția în sistemul armoniei și grației, al victoriei asupra gravitației, iar tehnica bazată pe forță, deschiderea spre demonstrația puterii musculare și a rezistenței.

Experiența de gimnastă (de la șapte la zece ani, ea a făcut parte din echipa olimpică antrenată de celebrul Béla Karoly) îi dă acces spre sistemul tehnicilor alternative, al mișcărilor din sport, arte marțiale, dans extraeuropean, asigurându-i o mare libertate dinamică, putința de a integra metode și idei noi, tehnici din alte discipline ca și rapida trecere de la una la alta, în cuprinsul aceleiași evoluții. În toate persistă însă, ca nucleu generativ și osmotic, conținutul spiritual, care e nu numai psihologic (prezent în elaborarea rolurilor) și concret mimetic, desprins din realitate, ci și *poietic,* abstract, paradoxal... nonfigurativ. Discursul interior contagios, în permanență accesibil prin gestualitate, dar și prin energia adresată minții și sensibilității, asigură proteismul unei fizicalități care poate fi uneori glorificare a carnalității, vigorii mușchilor, triumf al corpului fizic, și alteori „schimbare la față", convertire în spirit, decorporalizare. Până și constituția trupului se schimbă în funcție de proiectarea în rol. Aceasta o face pe Simona Noja o maestră a ipostazierilor feminității de la însăși expresia iubirii până la principiul senzualității devastatoare.

Întreaga gestualitate figurează în *Lacul lebedelor* fiorul acela unic de abandon, smerenie, speranță, care e esența iubirii și figurarea ei cea mai delicată. Făptura balerinei devine imponderabilă, serafică, numai simțire. Tandrețea gingașă a gâtului, înclinat ca o dulce răsuflare, ca un vis de mângâiere spune totul despre dăruirea fără margini, absolută, eternă. Întreaga ființă a *Lebedei albe* e numai suflet, șoaptă, adorație, puritate. Apoi, rănită de trădare și prinsă de blestem, încearcă să se împotrivească, să se apere, să se salveze.

Simona Noja își pune amprenta interpretativă schimbând *vibrato*-ul brațelor, zbaterea prea fragilă, cu unduirea, pentru a conferi expresiei esențialitate, o consistență care mizează

nu pe fragilitatea *făpturii* lebedei (atât de ispititoare prin spectaculozitatea ei pentru o balerină), ci pe vulnerabilitatea sentimentului iubirii în sine.

Măiestria balerinei, pentru care parcă nu există imposibilul, ci numai provocări ale depășirii, nu-și divulgă nici un moment mijloacele, tehnica, efortul. Transsubstanțiată cu totul în fluidul mișcării, s-a dematerializat. Parcă însuși corpul eroinei s-a modificat, mai suplu, mai strunjit, mai clasic în gracilitatea lui ușoară.

Ca *Lebădă neagră,* balerina creează o altă ipostază a feminității, din nou în viziune personală. *Odette* nu e malefică, perfidă complice a *duhului rău* al apelor, *Rotbart,* ci, conștientă de farmecul ei, vanitoasă, seducătoare și plină de viață, se bucură expansiv de balul la care a fost adusă și de dansul căruia i se dăruie frenetic. Bineînțeles, urmărind întruna să trezească pasiunea *Prințului.*

Convinsă că dansul vine dinlăuntrul ființei, care nu poate fi redusă la corpul fizic, ci la acela imaterial al proiectării în idee, Simona Noja își atrage spectatorul într-un itinerar inițiatic, îl conduce să întrezărească o lume, noi idei despre viață, existență, om, suferință, iubire, înțelegere.

În *Romeo și Julieta* a lui John Cranko, unde evoluează alături de Tamas Solymosi, silueta feciorelnică, ușoară, are candoarea dăruirii spontane, avântate, firești. Fără umbre, rețineri, ezitări, e dusă doar de șuvoiul pornirii necunoscute, de deșteptarea înfiorată a imboldului unirii. Atingerea trupurilor fragede păstrează elanul sincerității absolute, inconștiente, proaspete. E o armonie în împletirea lor, o lipsă de afectare, o expresivitate reavănă a gesturilor naturale, care comunică seducător vârsta timpurie a cuplului nemuritor și a iubirii dintotdeauna.

Admiratoare a lui Lucian Blaga, Simona Noja cultivă *poetica misterului.* Îl captează, îl pune în scenă, se învăluie în el, îl sporește. Revelându-l, nu-l spulberă. Urmărește știința creării tainei propriei sale apariții.

Manon (coregrafia de Mac Millan) suprinde ușurătatea unei femeiuști inconștiente, picante, încântată de propria ei modelare, cochetând de-a valma cu toți bărbații. Știindu-se privită, admirată, se mlădiază tărăgănat, abordându-l pe fiecare, nelăsându-i în pace, dansând pentru ei, cu toate șiretlicurile care-i pun în evidență rotunjimile promițătoare. Întreaga biografie a ingratei iubite a lui *Des Grieux* e în evoluția ei și în fiecare gest, în parte.

Coregraful care, după Merce Cunningham, a schimbat structura dansului contemporan, americanul William Forsythe a fost una dintre marile întâlniri, care au guvernat destinul artistic al Simonei Noja. Ea s-a produs la Düsseldorf, în 1993, artistul dezvăluindu-i tinerei romance un nou sistem de mișcare – agresiv, extrem, combinație de estetic și atletic, în tehnica dansului neoclasic –, și declanșându-i nevoia personală de autoevaluare și cunoaștere de sine, de explorare și descoperire a propriilor limite, de selecție între datele naturale. Și , mai cu seamă, i-a stimulat setea de autodepășire și asimilare a unor modalități cât mai diverse. I-a indus principiul prezenței absolute în *acum* și *aici.* Coorodonate pe care pentru prima oară le-a deprins în *In the Middle....Somewhat Elevated.*

În spectacolul lui Forsythe evoluează doi oameni de oțel. În lumina proiectată de sus, în semiobscuritate, se conturează ca un triumf al forței, în albastru și gri, trupuri mobile, puternice, cu deschideri arcuite excesiv. Întreaga evoluție e un poem al vitalității, o bucurie a mușchilor puternici, bine conturați.

În dinamica liberă, ca și în aceea impusă, cadența grea a muzicii pare să comande competiția. E uimitor cât s-a schimbat în dansul postmodern estetica trupului și a mișcării. Dansatorul are proporții de gladiator, cu tors impunător, michelangiolesc, iar dansatoarea

– plastică de acrobat. Evoluția lor lansează *energia*, o joacă, o contractă, o înșurubează. Ei caută grupurile statuare, în care frumusețea o dau volumele și contururile, masa, dinamica sacadată a structurii corporale. Senzația de neclintit, voință și avânt sportiv. Partenerii nu se învăluie, nu se împletesc armonic, ci se apucă, se cuprind, se proiectează.

Constituția fizică, umerii, toracele, tonusul, un anume mod de a-și înfige picioarele în pământ, evocă starea marilor olimpiade. Și gloria trupescului, a corporalității.

Balerina româncă a dobândit o multilateralitate a posibilităților stilistice, care provine din acuratețea și perfecțiunea tehnică a fiecărui cod în sine, al dansului clasic ca și al dansului contemporan, atât de divers, atât de deschis tuturor influențelor motrice și imagistice.

Prin *Carmen* (coregrafia Roland Petit) galeria ipostazierilor își adaugă pantera conștientă de carnalitatea ei generoasă, devoratoare, seducându-l pe *Don José* (Manuel Legris) cu stratageme versate, șerpuind sub ochii lui, mângâindu-se, sugerându-i îmbrățișări puternice, incandescente. Metamorfoza mizează pe conștiința care folosește fiecare mișcare pentru a-și impune – cu siguranță de sine, magic – materialitatea elastică, vitală, biciuitoare. Apropierile sunt magnetice, explozive, arcuite.

La Santiago de Chile, la Teatro Municipal, în spectacolul *Nôtre-Dame de Paris*, realizat după coregrafia lui Roland Petit, Simona Noja a creat o *Esmeraldă* cu o dinamică neașteptată, actuală, adunând în ființa ei, un adevăr peren: acela al primejdiei prin care ființa râvnită, plină de viață, sănătate, frumusețe poate să-și atragă ura și iubirea, pasiunea în formele ei extreme. Scoasă din imaginea tradițională, eroina e o indiancă, o piele-roșie, condiție care o expune abuzului, ca paria. Spectacolul e unul în care prezentul implică idei și atitudini, în însuși faptul de artă, conferindu-i o anume fervoare a discursului și o cinetică violentă.

În pasiunea transformistă, Simona Noja știe să dezlănțuie, să cheme, să gestioneze îndelung energia răscolitoare, puterea stihinică, precum în *Bolero* (coregrafia Reneto Zanella). Ea devine o adevărată magmă, un turbion ce concentrează esența vitală. În care erosul năvălește cu mugetul său adânc, stăruitor, atotputernic. Deloc lasciv, mobilizându-și contorsionist sistemele, articulațiile, trupul balerinei degajă aprig, obsedant, forța obscură a miezului ființei. Simona Noja deține arta de a răzbate la principii, de a decanta prin dinamism esențe tari. De a surprinde umanul și categorialul, concretul și abstracțiunea.

Marile revoluții în dans au pornit dintotdeauna din cultură, din credință, din cugetare. Nu numai în dansul european, ci pretutindeni. În secolul care tocmai s-a încheiat, dansul a absorbit poeticile tuturor artelor, s-a devotat lui Nietzsche, a adoptat filosofia budistă, *zen* și teoria relativității a lui Einstein, s-a hrănit din fizica fluidelor și din manifestele avangardelor, s-a încredințat achizițiilor celor mai felurite. A tins spre filosofia culturii și spre antropologie, a pus în practică toate formele de artă, luptă, mișcare, sport, realitate cotidiană. Frumosul și urâtul, grația și antigrația. A preluat codificările gestuale cele mai diverse, de pretutindeni și din toate timpurile. A reunit și a sintetizat în forme noi tot ce a absorbit sau a întâlnit. Și întotdeauna informația globală, cultura, conceptualizarea i-au fost sursele majore. Din toate acestea s-au alimentat marii coregrafi ai secolului al XX-lea. Dar și marii balerini.

Personalitate de excepție, Simona Noja a spart toate tiparele și a înfruntat toate prejudecățile. Deschisă spre sinteze, evoluează cu acuratețe în baletul clasic, neoclasic, modern și postmodern (cu toată paleta lui de varietăți). Deplin stăpână pe o tehnică subtilă și fermă, cu o dinamică excepțională, de înaltă performanță și o artă substanțială, onorează scenele unde dansează, lăsându-și amprenta pretutindeni pe unde trece. Oficiază dansul cu setea și conștiința noului mileniu, anticipându-l chiar. Dar omagiază întotdeauna arta adevărată, mesajul înalt.

În constelația marilor balerine ale vremii, Simona Noja e unică în strălucirea ei.

Simona NOJA

Totul mai presus de argintiu

● Omul a devenit om când a început să-şi pună corpul în slujba minţii sale. Astfel s-a născut mişcarea folositoare, cea creatoare de bunuri. Dar având neodihna ca mod de a fi, mintea omului a început să se reflecte în ea însăşi, învăţând să se destăinuie cu uimire, bucurie şi teamă, cu alte multe şi nebănuite sentimente pe care omul şi le-a dat spre trăire şi exprimare corpului său. Şi astfel s-a născut dansul, a cărui vârstă se confundă cu vârstele omului.

● Judecat sub raportul mijloacelor de expresie, dansul este arta cea mai periclitată de redundanţă. Pe câtă vreme muzica are la îndemână combinaţii nelimitate de sunete, arta plastică se bazează pe o diversitate de forme şi culori egală cu diversitatea naturii, pe când literatura şi teatrul se edifică prin aliajul mereu renăscător al cuvintelor, dansul se limitează la corpul omenesc, pe care îl îndupleacă să povestească, să vizualizeze trăiri şi să sugereze idei, cu un efort el însuşi estetic, aşa cum se arată într-o metaforă blagiană, unde roua dimineţii nu este decât sudoarea privighetorilor care au trudit toată noaptea cântând. De aceea dansul reprezintă cea mai temerară tentativă a omului de a se despovăra de trup, de a se destuneca de carne şi oase pentru a îndrăzni să acceadă la suflet şi raţiune.

● Cea mai severă ruptură în istoria dansului o reprezintă baletul. Până la apariţia lui, arta dansului s-a bazat exclusiv pe datele naturale ale corpului omenesc şi pe coordonarea mişcării după legile firii. Baletul, în schimb, şi-a propus să forţeze limitele corporale de exprimare, încercând să restructureze corpul omenesc prin poziţii, atitudini şi mişcări dincolo de hotarul obişnuinţei, străine de finalitate utilitară, dar mai apte de transfigurare estetică.

Au fost provocate astfel şi mutaţii semnificative în conceptul de frumuseţe corporală. Modelul corpului îndestulat cu frumuseţea de sine şi atât, nu a mai rămas un model unic. Acestuia i-a fost contrapus modelul corpului creator de frumuseţe extravertită în faptul artistic, conceptul de corp-vehicul spre deschideri ideatice şi metafizice, de instrument cântător la nunta cerului cu pământul.

● Urcuşul în dans este condiţionat de coborârea dansatorului în sine; precum în credinţă, doar coborând poţi să urci. Acest adevăr l-a inspirat probabil pe Hegel să trateze arta ca pe o componentă specifică religiei.

Spre deosebire de ştiinţă – fenomen al spiritului care se validează exclusiv în măsura în care îşi demonstrează obiectul – arta este o stare de spirit cu geneza contextuală şi conotativă. Ea nu operează cu certitudini şi cu posibilităţi, nu apelează la real, ci la verosimil, nu expune, ci transfigurează, nu instituie reguli, ci fapte irepetabile şi nu demonstrează, ci convinge în chip revelatoriu.

● Arta în general şi dansul cu deosebire presupune smerenie interioară. Pentru ca personajul interpretat să strălucească pe scenă, corpul dansatorului îşi asumă umilinţa de a fi atunci şi acolo un altcineva decât el însuşi. Premisa creativităţii este aici uitarea de sine. Ca dorinţă, ea este prezentă la toţi interpreţii. Ca împlinire, însă, ea este doar privilegiul unora. A celor care, pe lângă muncă, voinţă şi disciplină, au avut talentul sau norocul să cunoască Starea de graţie.

● Perfecţiunea este în dans, ca şi în viaţă de altfel, de neatins. Ea este mereu ademenitoare şi accesibilă ca ţintă, dar niciodată ca punct de sosire. Pentru provocarea celui care o caută, ea se zvoneşte în drumul către ea, făgăduindu-se necontenit, aidoma unei lumi statornice pe orizonturi succesive.

● Perfecțiunea are ceva din despotismul benefic al cauzalității universale. Ideal neperisabil și imaculat, asemeni luceafărului eminescian nemuritor și rece, perfecțiunea există datorită faptului că avem nevoie de ea și că dorind-o, nu o putem obține.

Împrejurarea cu totul particulară, că dansatorul caută să-și apropie perfecțiunea nu prin demersul abstract al gândului, ci prin travaliul obiectiv, concret și palpabil al trupului său, dă căutării sale rigorile unui ritual. Căci nu poți crea un mit și legendă cu un corp neascultător și neînvățat să-și poarte sufletul pe dinafară. Abia urcând Golgota purificării de fiecare zi, te poți încumeta să spațializezi muzica și să faci grafia unei stări de spirit cu propriul tău corp.

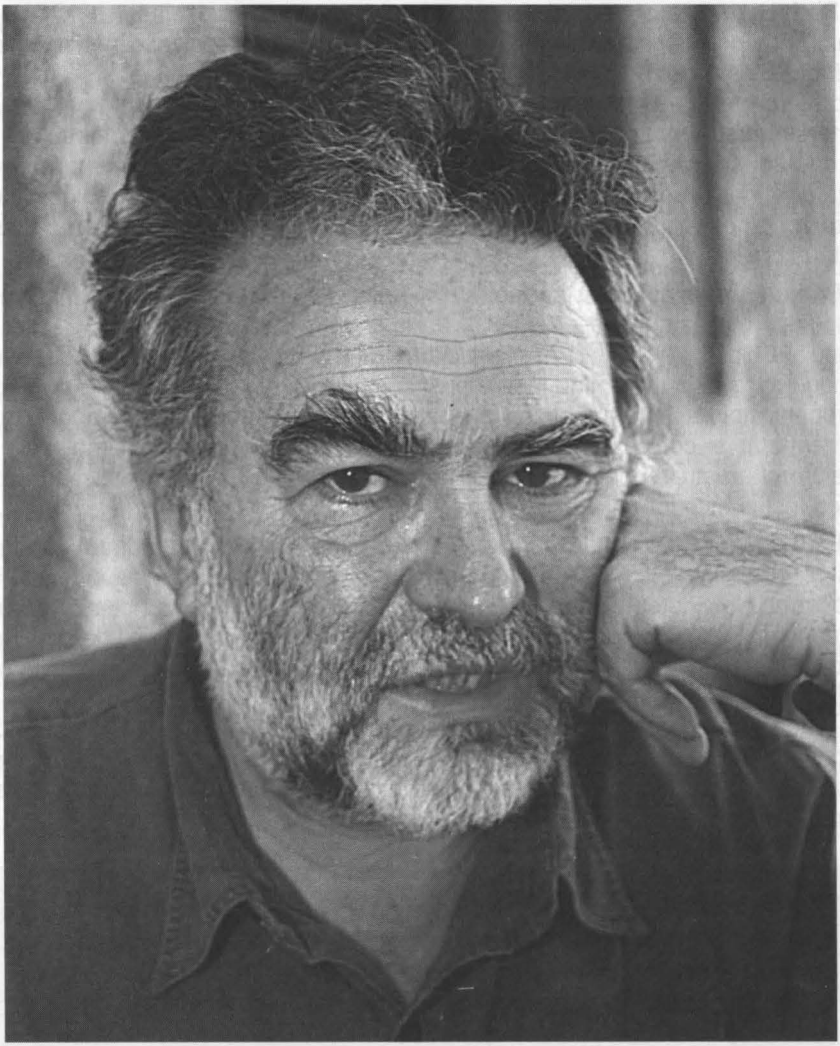
● Puritatea și simplitatea sunt straiele de duminică ale iubirii, când pentru iubirea adevărată fiecare zi este o zi de duminică.

Postulatul biblic: „unde iubire nu e nimic nu e" dă o gravitate universală acestui sentiment, sublimându-l. Iar sublimul conține inevitabil și sâmburele tragic al posibilei sale negații. De aceea probabil iubirea, în forma ei cea mai profundă, este o probă de forță pentru artă. Căci un sentiment atât de copleșitor trebuie scos în lume în straiele cele mai simple.

În ajutorul artistului poate veni doar ideea că, în forma Sa cea mai uman accesibilă, Dumnezeu însuși este iubire.

● Este semnificativ că filosoful austriac Edmund Husserl, unul dintre exponenții de seamă ai fenomenologiei, s-a folosit de muzică pentru a dovedi că timpul și spațiul nu sunt singurele forme ale existenței materiale. Ascultând muzica, spunea el, noi auzim într-o clipă un singur sunet și totuși, o dată cu el, trăim întreaga melodie. Fapt posibil datorită memoriei noastre care face ca timpul și spațiul să transceadă în altceva fără limită spațială și durată temporală, într-un câmp de trăiri afective fără margini.

Îmi place să cred că dacă eminentul filosof și-ar fi fundamentat teoria sa astăzi, când arta mișcării pătrunde expansiv și din plurale direcții în existența noastră, el ar fi evocat nu doar muzica ascultată, ci și muzica văzută, întruchipată de dansatorul dezbrăcat de sine și transformat în câmp al conviețuirii binelui cu frumosul.



Georges Banu

a le plaisir de vous convier à la cérémonie
où les insignes de chevalier de l'Ordre du Mérite National lui seront remis
par Monsieur Robert Abirached

le lundi 18 mars à 18 heures
à l'Athénée Théâtre Louis Jouvet

Square de l'Opéra Louis Jouvet
7 rue Boudreau 75009 Paris
Métro Opéra, Havre-Caumartin, RER B

DIN LUME

Ioana ANGHEL ICHIM

Bernarda Alba în lumea lui Swift

Și eu, asemeni oricui ajunge pe tărâmuri necunoscute, îmi doresc să aflu, să văd cât mai multe, să întâlnesc oameni, să trăiesc întâmplări inedite. Și, neapărat, să văd teatru. Complicația apare când oferta este foarte diversă, așa cum se întâmplă în marile centre culturale ale Europei. Bineînțeles, centrul cultural al spațiul hispanic, Madridul, nu dezminte această „regulă"; *Guia de Ocio* (în traducere foarte „liberă" – *Șapte seri*-ul local) îți oferă o varietate impresionantă de spectacole de teatru, pentru copii, balet clasic sau contemporan, flamenco, operă, revistă, fiecare categorie având un număr impresionant de titluri propuse publicului. Nemaivorbind despre expozițiile temporare, turneele teatrelor dramatice ori lirice, ale filarmonicilor din toată Europa plus concertele de jazz, pop-rock, latino și așa mai departe.

Spre a opta totuși pentru un spectacol de teatru, necunoscând nici limba, nici peisajul teatral local, a trebuit să-mi stabilesc criterii de selecție; așadar, am considerat oportun să optez pentru un spectacol realizat pe un text ce-mi este cunoscut și care să aparțină totodată literaturii dramatice spaniole. Hotărând astfel, am pornit în căutarea teatrului „Eșpada de Madera" unde se juca, începând cu ora 20.30, *Casa Bernardei Alba* de Federico García Lorca. N-am greșit deloc când am scris „în căutarea teatrului" pentru că, fiind cu harta în mână, am dibuit cu greu „ulița" Calvario, apoi și mai greu clădirea care adăpostea teatrul. Dar odată găsind locul, am avut bucuria de a fi nimerit într-un studio al tinerilor studenți în ale actoriei, așa-numit „Taller de Formaciõn de Actores". Teatrul părea construit într-o veche casă nobiliară: din stradă se intra direct într-un foaier, asemeni unui vestibul foarte mare, iar apoi, direct în sala de spectacol, o încăpere perfect dreptunghiulară, fără scenă, cu doar câte două rânduri de scaune montate pe trei dintre laturile dreptunghiului, scaune ce erau de fapt șiruri de strane din lemn. Nu mică mi-a fost surprinderea când am realizat în primele secunde ale spectacolului că plasatoarele erau de fapt actrițele-studente ce urmau să joace în spectacol, amintindu-mi atunci de școala de teatru românească care se cheamă Teatrul Podul și este diruguită de zeci de ani de regizorul Cătălin Naum. Și într-adevăr, am realizat pentru a nu știu câta oară că pentru un actor teatrul nu înseamnă numai talentul și scena, ci mult, mult mai mult. Înseamnă sacrificiu, umilință, educație, dăruire... emoție, nesomn, disperare... cultură, generozitate, muncă...

Regizorul Antonio Diaz-Florián a recurs la o soluție inedită, extrem de dificilă pentru actori: întreg spectacolul a fost jucat de cele șapte protagoniste în genunchi; nu s-au ridicat nici o secundă în picioare, toate personajele fiind în scenă din prima până în ultima clipă a spectacolului. Nu a existat decât un mic paravan, înalt de maximum un metru, după care se retrăgeau, desigur tot în genunchi, atunci când nu trebuiau să fie în fața paravanului și așteptau ghemuite, în semiobscuritate, să revină în prim plan. Impactul asupra spectatorului a fost extrem de puternic; universul claustrant, înfricoșător prin teroarea *Bernardei Alba,* îmbâcsit atât de căldura de afară, cât mai ales de măcinările trupurilor femeiești închise între patru pereți, a devenit cu atât mai apăsător și mai închis prin micimea fizică a personajelor (remarcabile fiind rochiile negre, concepute pentru a sprijini această dimensiune a trupului, dar și machiajul actrițelor – o mască albă cu trăsături îngroșate, cu guri pictate, uniformizându-le complet pe cele cinci fiice). Totul se consumă într-un spațiu îngust, scund, întunecos asemeni vieții din casa Bernardei Alba. Performanța fizică a celor șapte a fost într-adevăr extraordinară. Așadar, ele au impresionat asistența mai ales prin calitatea „instrumentelor"

proprii. Vocile, de un tragism aparte, obținut printr-o ținere în frâu a puterii glasului și printr-o expulzie din rărunchi a cuvântului, transmiteau o durere puternică, surdă, altfel greu exprimabilă. Cele șapte și-au stârnit suferințele, și-au răscolit măruntaiele până la disperare și dispariție. Și astfel, „Casa Bernardei Alba" la „Espada de Madera" nu a reprezentat doar un exercițiu de teatru ori de actorie, ci un spectacol autentic, profund și totodată marcând memoria spectatorului. La ieșirea din teatru, aceleași actrițe-studente-plasatoare ne așteptau pentru a ne înmâna un plic cu o scrisoare în care ne rugau să revenim în micul lor teatru-atelier și ne solicitau să le trimitem, dacă doream, o opinie despre spectacolul lor. Pentru mine, absolventă a școlii de teatru din București, spectacolul madrilen a fost o lecție despre cum se face teatru cu credință și dragoste generoasă, sau măcar despre cum se pornește în acest periplu care este existența în și prin teatru. Cred că mulți dintre tinerii noștri actori, altfel foarte talentați, ar trebui să trăiască astfel de experiențe artistice înainte de a se considera cu adevărat actori.

VEȘTI

Oltița CÂNTEC

Spațiu neconvențional

În urmă cu opt ani, Casa Pogor, sediul Muzeului Literaturii Române din Iași, era închisă pentru a intra în ample lucrări de restaurare. Din cauza finanțărilor inconstante, schelele mai pot fi văzute încă și acum sprijinind clădirea, unicul spațiu redat recent circuitului cultural fiind podul imobilului.

Noul spațiu cultural botezat Galeriile „Pod-Pogor-fiul" și-a început existența ca unul multifuncțional, ofertant pentru tot genul de manifestări spirituale, inclusiv spectacole de teatru. Suficient de mare, câțiva zeci de metri pătrați, luminoasă, aerisită, galeria dispune și de o estradă pe care a avut loc o reprezentație. Un spectacol realizat de Vitalie Bichir, actor al Naționalului ieșean, cu trei colegi de la Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani: Mihai Donțu, Ioan Crețescu și Valentina Popa. Proiectul lor teatral a fost construit având drept suport de text *Însemnările din subterană* ale lui F.M. Dostoievski, iar spectacolul a reușit performanța de a transpune adecvat în limbaj teatral acest text definit stilistic prin naturalism. Dar nu atât spectacolul vreau să-l analizăm, altfel perfect adaptat spațiului cu pricina, cât spațiul însuși. Pentru că el constituie o premieră absolută la Iași, un spațiu teatral neconvențional, în afara așezămintelor tradiționale care slujesc Thalia „în dulcele târg". În seara acestei dintâi reprezentații, publicul a stat la coadă ca să-și cumpere bilet, iar după ocuparea celor 70–80 de scaune disponibile, mulți tineri au rămas să urmărească în picioare evenimentul ce avea să se întâmple. Ceea ce mărturisește nu numai curiozitatea manifestată față de orice început, ci și faptul că la Iași era nevoie de un asemenea spațiu neconvențional. Și că publicul ieșean, categorisit ca unul prin excelență tradiționalist, aer nevoie și de asemenea supape de modernitate. Cum la Iași nu funcționează încă, din păcate, nici o companie privată, așa cum, din fericire, există în capitală, de noul spațiu se ocupă Teatrul Național „Vasile Alecsandri" și Muzeul Literaturii Române, gazda. Îmi place să sper că Naționalul ieșean nu-și va muta aici producțiile sale de Studio, cel puțin așa au declarat public reprezentanții acestuia, și că noul spațiu va avea un profil distinct. Personal îmi place să cred că el va fi deschis în chip real îndrăznelii artistice și inovației de cea mai proaspătă respirație, care îi lipsește publicului ieșean iubitor de teatru.

CARTEA DE TEATRU

Nicolae PRELIPCEANU

Eternitate vremelnică și luciditate inversă în teatrul lui Teodor Mazilu

Editarea, astăzi, a unui volum cu tot teatrul pe care l-a scris Teodor Mazilu ar trebui considerată un eveniment, dacă lumea ar mai avea timp și de alte evenimente decât acelea ale ultimei mode. Și totuși, acest eveniment – chiar așa este pentru cel care însăilează câteva rânduri, semnalându-l – a avut loc și este datat: 2001. Surpriza, căci este și o surpriză în același timp, ne-a făcut-o Editura Sigma. Ediția este îngrijită de Philippe Loubière, care scrie și o foarte simțită prefață. Păcat numai că editorii și îngrijitorul de ediție nu s-au gândit că un autor ca Mazilu are nevoie azi, după o atât de lungă – totuși – absență dintre noi, de datele biografice, cu atât mai mult cu cât ar accentua, pentru acela care știe să citească un text, tragismul existenței acestui autor, care a început cu un roman cam conformist, *Bariera,* sfârșind prin a scrie piese de teatru care sufereau mari cazne din partea unei cenzuri necruțătoare, mai ales cu teatrul.

Noua ediție a teatrului lui Teodor Mazilu include atât piesele mari, cunoscute publicului din reprezentații mai mult sau mai puțin ciuntite de cenzorii vigilenți, cum ar fi *Proștii sub clar de lună, Somnoroasa aventură, Acești nebuni fățarnici, Mobilă și durere,* dar și piesele de mai mică întindere, scurte schițe fulgerătoare și acide, precum *O plimbare cu barca, Frumos e în septembrie la Veneția* sau *Împăiați-vă iubiții!,* cât și multe altele, unele jucate, așa cum se putea în acele vremuri, altele mai puțin cunoscute, dar nu mai puțin fermecătoare. Căci, o să râdeți, Teodor Mazilu are mult farmec în „critica" sa „socială" – ce altceva sunt toate aceste pagini satirice, în care poți înlocui limba de lemn a vremurilor comuniste cu aceea a democrației originale? Felul în care eroii săi problematizează nimicul ori pun în ecuație ideologică sentimentele se poate regăsi și astăzi, în limbajul noilor „bonjuriști" globalizatori. Și cei de azi declară uneori că „au o problemă afectivă" cu nu știu cine, ca să pară că vorbesc „științific", iar nu, Doamne ferește, ca toată lumea. Într-o margine a sa, lumea lui Mazilu, mai precis felul cum este problematizată relația erotică de către unele personaje aparținând lumii de carton sufletesc create de socialismul biruitor seamănă (sau aduce) cu prolematizarea relației bărbat–femeie, din alt unghi firește, pe care o întâlnim în filmologia lui Woody Allen. Nu mai puțin de 24 de piese, scurte și lungi, compun această carte a ipocriziilor și cinismelor pe care le cultivă „societatea socialistă multilateral dezvoltată", această carte a oamenilor de carton, manipulați, cu cinism superior celui pe care și-l însușesc ei înșiși, de creatorii omului nou, acești oameni noi ei înșiși. Oameni noi care n-au dispărut ci, dimpotrivă, și-au extins aria de preocupări și de activitate, până la marea proprietate și la Parlamentul țării.

Un fel de luciditate imensă, simptom al neputinței de a simți și de a gândi și, simultan, al dorinței de a părea că, dimpotrivă... îi stăpânește pe eroii lui Mazilu. Lichele, poltroni,

femei ușoare, o lume ce pare adeseori desprinsă din *D'ale carnavalului*. O mahala care invadează totul, ea, cu adevărat biruitoare, mai biruitoare decât vechiul purtător, „dictatura proletariatului".

Nu știu dacă Teodor Mazilu este un urmaș al lui Caragiale, dar sunt sigur că, măcar un timp, opera lui va supraviețui asemenea celei a clasicului, tocmai pentru că *ipotezele* umane pe care ea le propune nu vor pieri ușor sau nu vor „pieri cu totul", ca să reproduc un sfert de vers călinescian. Că Mazilu merge până la absurd, un absurd socialist, este iarăși dincolo de orice îndoială. Derizoriul atinge lumea pe care o învie în paginile operei sale Teodor Mazilu, el – o persoană fragilă și supusă tuturor aroganțelor puterii vremelnice, resimțindu-le din greu, chinuitor, după cum reiese atât din viața sa pierdută înainte de vreme, cât și din această operă care ar trebui mai mult pusă în scenă, ca un model... etern pentru o vreme. Căci cât poate ține, azi, eternitatea? O vreme, nu-i așa?

Claudia LIPAN

LEONE DE'SOMMI, SAU DIALOGUL DESPRE OMUL DESĂVÂRȘIT

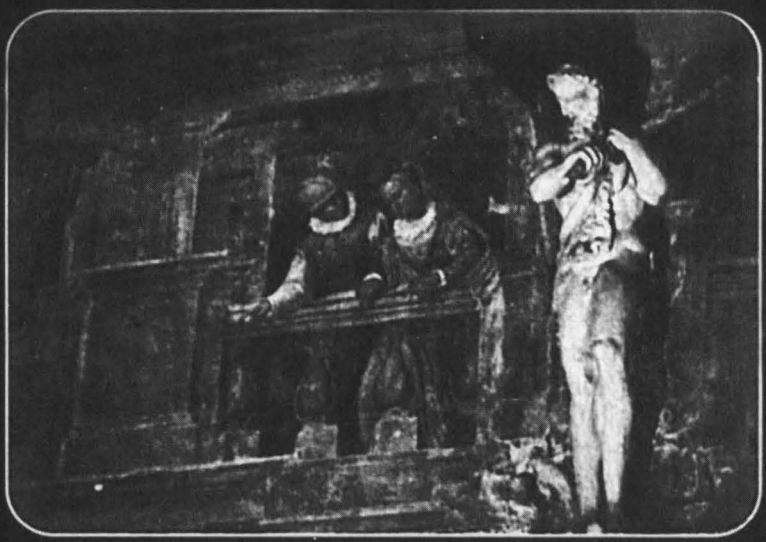
„Precursor al regiei moderne" îl numește criticul Andrei Strihan în ultima sa carte apărută la Editura Cartea Românească, pe autorul primei piese în ebraică, Leone De'Sommi. Cele *Patru dialoguri în Materie de Reprezentații Scenice,* scrise în secolul al XV-lea, anunțau din partea unui poet o concepție estetică a artei spectacolului valabilă chiar și în principiile teoreticienilor sau ale regizorilor moderni. Cei trei interlocutori – aparent imaginari – sunt Massimiano, Santino și Veridico. Primul era Ducele de Gonzaga care în 1562 fonda „Accademia degli Invaghiti", ai cărei membrii erau învestiți cu titluri universitare și nobiliare de către Papa Pius al VI-lea. Al treilea interlocutor era însuși autorul, pe care Ducele ar fi vrut să-l primească în Academie, dar regulile societății nu permiteau ca unui evreu să-i fie acordat rangul de cavaler, rang de care beneficiau toți membrii. Ei dezbat rând pe rând modul de interpretare a unui act dramatic. Sfaturile legate de actori, costume, lumini, obiecte, public și poezia textului sunt influențate de bogata activitate teatrală a actorilor ambulanți de la curtea Ducelui sau din comunitatea evreiască din Mantova.

Actul scenic se aseamănă pentru De'Sommi cu un al șaselea simț, în concordanță perfectă cu cerințele celorlalte cinci, cu regulile văzute și nevăzute ale trupului și sufletului, într-o construcție exactă, aproape matematică a măsurii umane. O măsură demonstrată în normele structurii comediei și tragediei, care trebuie să aibă o conduită logică, morală, estetică. De'Sommi apără cuvântul și gestul, libertatea de expresie, echilibrul între concepțiile autorului, actorului, regizorului și scenografului. Principiile sale tehnice au la bază o armonie a legilor naturii în om. Omul, sau piatra în jurul căreia se clădește treptat acest înveliș armonic, devine parte din ordinea religioasă universală a lucrurilor. Omul este un

personaj cât se poate de real, care poate menține natura interioară și ritmul piesei printr-o desfășurare simplă, veselă sau tristă a comportamentului, a mediului, a adevărului care se ascunde înăuntrul fiecărei întâmplări.

Eroul tragic este un lov care acceptă cu gravitate umbrele, furiile, previziunea unor mari schimbări, dar și minuni. Eroul comediei este portretul omului împlinit. Acțiunile,

Andrei Strihan



Leone De' Sommi
precursor al regiei moderne

CR

CARTEA ROMÂNEASCĂ

simțurile și gândurile sale trebuie să se îmbine astfel încât să nu existe nimic de prisos sau neînțeles în intrigă, în fiecare dintre cele cinci acte, unde ni se prezintă culoarea locală a spectacolului, punctul culminant și deznodământul drept, fericit, moralizator. Călăuzit de spiritul său rațional, senzitiv, omul are ceva din alcătuirea primordială a lumii, din pulberea de mister și neprevăzut a poeziei lucrurilor, din magicul perfecțiunii macrocosmosului din care face parte și el. Povestea devenirii lui ca o sămânță ce încolțește pe un pământ bun, pe scenă („cimentul piesei"), tinde spre noblețe, spre virtuți, spre pilde bine alese.

Studiind contribuția anticilor la tipologia textului și a tehnicii în teatru, Leone De'Sommi susține că fiecare lucru legat de scenă trebuie să aibă o poziție bine definită și un efect pozitiv în desfășurarea impusă de regizor. Spațiul luminat este clar și vesel, față de umbrele datorate lipsei ferestrelor și spațiilor de aerisire. O arhitectură desăvârșită, imitând aspecte din viață, apropie actorul de realitate.

Dialogurile lui De'Sommi, apărute cu mult înaintea marilor invenții de la sfârșitul secolului al XIX-lea – cinematograful, proiecția fotografică – pot fi asemănate cu un caiet de regie. Explicând îndatoririle teoretice și practice ale îndrumătorului de scenă, funcția reprezentației, valoarea textului, noutatea, „cimentarea", mai apoi, în spațiul de joc, Leone De'Sommi este una dintre puținele „călăuze în întuneric", cum bine îl numea George Banu (autor al postfeței acestui volum). El intră pe această imensă tablă de șah a teatrului, unde toate mișcările sunt unitare, strategice, iar omul este desăvârșit, după chipul și asemănarea lui Dumnezeu, apare gol de orice fățărnicie, legat doar de propria-i identitate, care nu se poate schimba, care îi aparține de la început până la sfârșit. „Se întâmplă cu oamenii", va spune De'Sommi în *Al Patrulea Dialog*, „cât timp sunt pe lume, întocmai cum se întâmplă cu actorii pe scene; pentru că așa cum actorii tragediilor și ai comediilor, sau ai altor poeme asemănătoare, sunt costumați, de cel care-i conduce, (...) și apoi sunt trimiși pe scenă, unde fiecare înfățișează cum poate mai bine ceea ce are de înfățișat și, la terminarea piesei, fiecare se dezbracă și se întoarce la starea lui de dinainte, primind ori laude ori critici, după cum, bine ori rău, și-a jucat rolul; tot așa vedem că sunt și oamenii, la naștere, îmbrăcați în veșminte felurite de Cel care conduce Universul, unde fiecare vine să se înfățișeze, lucrând cum știe sau cum vrea, până când povestea vieții ajunge la sfârșit, și apoi, dezbrăcat, fiecare se întoarce gol cum a venit, primind laude sau critici, sau, mai bine zis, răsplată sau pedeapsă, după cum, mai bine sau mai rău, a lucrat în starea și în meseria lui."

LEONE DE'SOMMI

Patru dialoguri în materie de reprezentații scenice

„"(...) Am tradus din caldeeană o lucrare foarte veche, intitulată *Calea vieții*, în care era înfățișat un tânăr neștiutor însoțit de îngerul lui păzitor, care, prin îndrumări scurte, dar iscusite și tainice, îl îndeamnă să trăiască cum se cade și îl povățuiește să se mulțumească să poarte doar veșmântul acela de in curat și alb cu care se pare că îngerul însuși l-a îmbrăcat; iar tânărul, destul de convins, pare a-i da ascultare; dar tras imediat înapoi de ispititor, care i se arată sub o înfățișare plăcută (ascunzându-și trăsăturile diavolești și înfricoșătoare), pare că se lasă ademenit de lingușirile aceluia

și îmbracă veșminte făloase și trufașe, pentru care îngerul cel bun, când află, îl ceartă, și el, pocăit, renunță la o parte dintre ele; apoi, dus din nou în ispită de cel viclean, le îmbracă din nou și se dedă dulcelii lumii și plăcerilor trecătoare și în cele din urmă, după îndelungi conflicte, la îndemnul îngerului cel bun, care îl pune să se uite în oglindă, se recunoaște pe sine; atunci, privind uluit, își dă seama că într-o clipită a îmbătrânit; și pocăit, își scoate toate veșmintele acelea pierzătoare; apoi, slăvind pe Dumnezeu printr-o rugă sfântă și cucernică, pare a I se încredința Lui cu totul. Lucrarea este dusă la bun sfârșit atât de frumos și măiestrit, încât nu poți crede altceva decât că a fost scrisă pentru a fi reprezentată, și poate a și fost reprezentată în public. Din aceasta și din multe alte indicii, trag concluzia că nașcocirea teatrului trebuie să fie foarte veche, mult mai veche decât încearcă să ne convingă scriitorii greci, și prin urmare, ca să nu mai lungim vorba, repet că, după părerea mea, nu cred să mă înșel că primii poeți trebuie să fi deprins scrierea de piese de teatru de la poemul lui Iov pomenit de mine (mai vechi, fără îndoială, decât orice altă scriere cunoscută), și mai cred că de aici au scos legea, respectată mai mult de antici, de a face tragedii după povești adevărate și vechi; presupunând (cum mulți au afirmat) că povestea lui Iov este adevărată și în sens literal. (...) S-ar părea că este permis să se țeasă tragediile cu firul unor basme tainice cunoscute, care să aibă nu numai un înțeles moral, ci și spirit teologic; și deși unii moderni sunt de părere că poetului îi este îngăduit să plăsmuiască de la început până la sfârșit subiectul unei tragedii (cum arată și Aristotel în *Poetica*), nici ei nu neagă că sunt de preferat întâmplările adevărate, dacă nu pentru altceva, măcar pentru motivul următor: că, știind spectatorul că reprezentația are la origine adevărul, va încerca mai multă teamă și căință la întâmplările înfricoșătoare și pilduitoare arătate de ea; și fiind mai impresionat, își va curăța mai bine sufletul de stricăciuni, trăgând mai mult folos din pilde, socotite ca întâmplări adevărate.

(...) Așa cum cu simțurile capului omul vede, aude și înțelege totul, la fel, în primul act al piesei, în introducere, ori dacă vrem să zicem altfel, în temă sau în demonstrație, trebuie făcute cunoscute, văzute și înțelese subiectele principale ale povestirii; și așa cum, dacă n-ar avea vlagă în mâna stângă, cu greu s-ar putea apăra un om la caz de nenorocire, dacă puterea dreptei nu l-ar ajuta să-și ducă treburile la bun sfârșit, – tot așa, suferințele și nenorocirile care trebuie înfățișate în actul al doilea al unei piese alcătuite după toate regulile ar avea un sfârșit prea trist dacă actul trei, cu alcătuirea lui firească, n-ar conduce lucrurile spre un sfârșit mai drept; și la fel cum, călătorind prin acest pustiu lumesc, n-am putea ocoli piedicile nesfârșitelor necazuri și ale prăpastiilor înspăimântătoare puse în calea noastră, dacă puterea ursitei drepte, cu sprijinul divin, nu ne-ar susține, – tot așa, dezastrele și conflictele înfățișate în lumea intrigii, sau în epitaza actului patru, ar duce mințile noastre la o înfricoșare prea neplăcută, dacă actul al cincilea, cu deznodământul și peripeția nu ne-ar liniști cu sfârșitul său fericit. Și, în cele din urmă, așa cum inima dă suflu tuturor membrelor, tot așa și subiectul va da din materia lui tuturor părților acestui poem, așa încât să pară că nu există nimic de prisos sau zadarnic, așa cum nici în corpul nostru nu există vreun membru de prisos sau zadarnic.

(...) Către acest țel, fără nici o îndoială, trebuie să tindă toate spectacolele scenice, și acesta este scopul principal al tuturor tragediilor și comediilor care sunt înfățișate ca divertismente onorabile în orașele bine cârmuite: adică arătarea virtuților ca să fie imitate și a viciilor ca să fie evitate și înfierate, fiecare căpătând în acest fel învățătură de felul cum trebuie să se poarte în faptele lui."

Ileana BERLOGEA

Mic Dicționar Caragiale

de Bogdan Ulmu

Cărțile despre I.L. Caragiale și opera sa sunt numeroase. Nu mai amintesc articolele, studiile, eseurile din reviste, în număr impresionant și ele. Și totuși, în anul aniversar, în preajma lui au mai apărut lucrări inedite, printre care și una *Mic Dicționar Caragiale,* redactat cu acribie, documentare solidă și haz, în spiritul Maestrului, de Bogdan Ulmu. Este o carte ce se adresează tuturor vârstelor și cititorilor. Și cei obișnuiți și cei avizați descoperă în ea lucruri noi.

Bogdan Ulmu, critic de teatru și regizor, cercetător și cadru didactic, animator fără odihnă al vieții artistice și autor a numeroase cărți din care nu lipsesc nici cele de eseistică, nici cele de bucate „à la Păstorel", cu multe rețete și plăcute îndemnuri la un pahar de vin, s-a așezat la masa de lucru și cotrobăind prin toată opera lui I.L. Caragiale ne explică originea și semnificația numelor lui *Cațavencu, Dandanache, Pristanda, Farfuridi, Brânzovenescu, Iancu Pampon,* și atâtea altele alături de o mulțime de termeni inventați de autorul nostru sau cu sensuri neobișnuite.

Cuvintele în ordine alfabetică, cu un cuprins ce ne ajută să găsim ceea ce dorim, ne familiarizează cu gândurile și judecățile de valoare ale comediografului neîntrecut, care a fost și rămâne pentru totdeauna Caragiale.

Explicațiile termenilor, să luăm de pildă „aderența", „adevăr", „asinuitate", „bani", „batistă", „băutură", sau oricare altul ne dezvăluie nu numai date legate de noțiunea respectivă, ci și elemente din biografia artistică a scriitorului, alături de cercetarea documentară a exegezei de până acum, poziția și atitudinea lui Caragiale față de oameni, politică, lume.

Ampla analiză a personajelor, cu toate interpretările anterioare, de exeplu „Catindatul" din *D-ale Carnavalului,* inclusiv cele date de regizorii Valeriu Moisescu și Sică Alexandrescu, la care se adaugă și riguroasa înțelegere a lui Bogdan Ulmu, folosesc și actorilor, atunci când se apropie de eroi, și directorilor de scenă. Descoperim în acest *Mic Dicționar* și lucruri nebănuite, semnificații ce ajută la o mai atentă și completă descifrare a comediilor lui I.L. Caragiale.

Printre personajele încărcate de ambiguitate este cert și *Cetățeanul turmentat.*

După ce ne vorbește despre diversele sensuri puse în evidența până acum, întrebându-se de ce oare, cu excepția lui Costache Antoniu, excepțional în rol, nu a reușit să rețină nici un alt interpret (Caragiale ne vorbește cu admirație și căldură de Iancu Brezeanu!). probabil tot din cauza complexității rolului ce trebuie valorificat și dincolo de cuvinte, mai ales dincolo de ele în funcție de contextul social, politic, etic, filosofic.

Trimiterile la spectacole, actori și viziunile regizorale sunt frecvente, dezvăluindu-ne atât criticul, cât și omul de teatru atent la confrați și la tot ceea ce se întâmplă cu destinul scenic al pieselor caragealiene.

„Personajul absent", prezent amplu în cîteva piese, joacă un rol important în teatru încă de la începutul acestuia. El nu putea lipsi din creația lui Caragiale și Bogdan Ulmu îi acordă atenția cuvenită. El lărgește aria eroilor, în *O noapte furtunoasă,* unde dincolo de primul soț al *Ziței* există și Grădina Union, materializată aievea pentru prima dată de

Jean Georgescu în filmul său celebru, ulterior de Sică Alexandrescu, astăzi o realitate vizibilă în cele mai multe montări.

Spirit histrionic, ludic, „Om-spectacol", cum a fost numit de unii comentatori, ironizând și autoironizându-se, Caragiale este adeseori prezent printre eroii săi. El devine un personaj hazliu, inteligent, un fin observator și atunci când îl vedem concret, dar și atunci când îl bănuim sau îl ghicim. El este în întreaga sa operă cu zâmbetul său malițios, cu definiții exacte, gata să ne invite la marele joc al vieții. „Politica" și „Poliția" sunt o constantă în creația comediografului. Sunt concepte și instituții satirizate, dar acceptate ca necesități organice ale existenței moderne. *Pristanda,* simbol la un moment dat al Poliției, este – după Bogdan Ulmu – un om puternic, tare. Numai această energie îi dă posibilitatea să manifeste convigător slăbiciunea și ascultarea totală față de șefi.

Studiul acesta asupra comediografului Caragiale ar fi putut fi structurat și altfel, tematic, pe capitole, etc., dar Bogdan Ulmu a preferat o formă de dicționar, ușor de parcurs și foarte utilă. Am spus „comediograf" și subliniez acest lucru, pentru că în acest volum nu există decât dimensiunea ludică a scriitorului român, urmând cu siguranță și cel de-al doilea, cu prezentarea laturii grave, consacrat autorului de drame.

Îl așteptăm cu nerăbdare.

CALENDAR TEATRAL

MARTIE

4 martie – 150 de ani de la moartea scriitorului rus **Nikolai Vasilievici Gogol** (n. 1 aprilie 1809), unul dintre creatorii prozei realiste ruse. Comedia *Revizorul,* satiră virulentă a moravurilor notabilităților provinciei ruse, se impune prin verva dialogului și forța tipologică. Capodopera sa, romanul *Suflete moarte,* realizează o frescă exactă și necruțătoare a societății ruse a secolului al XIX-lea.

7 martie – În urmă cu 80 de ani, Teatrul „Marioara Voiculescu" deschidea la Circul Sidoli seria spectacolelor cu ***Salomeea*** de Oscar Wilde: o montare îndrăzneață, fără decoruri, inspirată din experiențele lui Reinhardt și Gémier. Marioara Voiculescu *(Salomeea)* și-a exploatat din plin temperamentul vijelios și senzualitatea ardentă, iar spectacolul a fost considerat un eveniment în viața teatrală.

9 martie – Împlinește 60 de ani **Ion Caramitru.** Prestația sa în spectacolele de referință ale Teatrului Bulandra, în numeroase filme, în recitaluri de poezie denotă o artă interpretativă subtilă, bazată pe inteligență, rafinament, putere de seducție. În conștiința publicului, vocea lui Ion Caramitru se asociază cu versul eminescian, iar silueta sa cu aceea a prințului *Hamlet,* jucat întâia oară la absolvire (clasa Beate Fredanov, 1963–1964), și strălucit reluat la maturitate (Teatrul Bulandra, 1985, regia Al. Tocilescu).

11 martie – Împlinește 70 de ani dramaturgul **Iosif Naghiu,** în a cărui creație răzbat puternice ecouri din teatrului absurdului. A investigat raporturile dintre intelectual și puterea politică, dintre artă și realitate, dintre iraționalitatea crudă a istoriei și aspirațiile spiritului uman, dându-ne un număr însemnat de piese-parabolă *(Gluga pe ochi, Misterul Agamemnon, A treia Caravelă, Hotel Corona, Spitalul special* etc.)

13 martie – Împlinește 50 de ani regizorul **Cristian Hadji-Culea.**

22 martie – 170 de ani de la moartea poetului, dramaturgului și prozatorului german **Johann Wolfgang von Goethe** (n. 28 august 1749). Ca exponent al perioadei „Sturm und Drang", în tinerețe a scris lirică de substanță populară cu elemente pastoral-baroce *(Cântece noi),* drame ale libertății *(Götz von Berlichingen, Egmont),* poeme *(Prometeu)* și proză de analiză a vieții sentimentale (romanul epistolar *Suferințele tânărului Werther).* Dramele *Ifigenia în Taurida* și *Torquato Tasso,* poemele *Elegiile romane,* romanul tragic *Afinitățile elective* îl înfățișează ca promotor al neoumanismului și al unei etici și estetici clasice, relevând aspirațiile sale spre libertate și progres și celebrând sentimentul echilibrului și al armoniei spirituale. Ulterior se orientează spre evocarea procesului de formare a personalității *(Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister, Poezie și adevăr)* și spre aprofundarea sensurilor transcendente ale poeziei *(Divanul occidental – oriental).* Sinteza geniul său este poemul *Faust.*

23 martie – 140 de ani de la nașterea scriitorului suedez **Tor Hedberg** (m. 13 iulie 1931). A început cu povestiri și romane realist-naturaliste, apoi în dramele sale s-a îndreptat tot mai mult spre o reprezentare psihologic-simbolistă: *John Ulfstjerna* (1907), *Fiul lui Rembrandt* (1927). Hedberg a fost de asemenea critic literar, teatral și de artă, iar între anii 1910–1922 a condus, Teatrul Dramatic din Stockholm.

27 martie – 175 de ani de la nașterea actorului italian **Ernesto Rossi** (m. 4 iunie 1896). Cu trupa proprie, înființată în 1864, a făcut turnee în America de Sud, S.U.A. și Rusia, jucând în special un repertoriu clasic. Intrepret strălucit al eroilor shakespearieni *(Hamlet, Othello, Macbeth, Lear, Richard al III-lea, Romeo, Iuliu Cezar),* Rossi este și autorul a două cărți de teatru *(Studii dramatice* și *Patruzeci de ani de viață artistică).*

29 martie – 100 de ani de la nașterea prozatorului și dramaturgului francez **Marcel Aymé** (m. 14 octombrie 1967). A scris un teatru satiric și fantastic *(Lucienne și măcelarul, Clérambard, Capul celorlalți, Păsări de lună, Minotaurul).*

APRILIE

1 aprilie – Împlinește 70 de ani prestigiosul regizor și profesor **Valeriu Moisescu.**

– 110 ani de la nașterea **Soniei Cluceru** (m. 10 februarie 1955). Actriță de frunte a Teatrului Național din București, a perpetuat spiritul vechii școli românești de comedie. Vitalitatea robustă și o neprefăcută naturalețe îi particularizează stilul de joc. A dat viață multor eroine din dramaturgia autohtonă: Chiriachița *(Titanic Vals,* 1931), Miza *(... Escu,* 1933), Stăvăroaia *(Idolul și Ion Anapoda,* 1934), Efimița *(Conu' Leonida față cu reacțiunea,* 1937), Coana Chirița (în adaptarea lui Tudor Mușatescu după Alecsandri, stagiunea 1942–1943).

– 40 de ani de la moartea dramaturgului belgian de limbă franceză **Michel de Ghelderode** (n. 3 aprilie 1898). A scris piese expresionsite a căror temă principală o constituie tensiunea metafizică între forțele irațională, între bine și rău, piese realizate cu o fantezie bogată, într-o tehnică dramatică foarte concentrată, ce îmbină burlescul, tragicul, terifiantul, insolitul *(Barrabas,* 1933; *Hop Signor!,* 1942; *Escurial,* 1948, *Fastele infernului,* 1949; *Farsa tenebroșilor,* 1952; *Cristofor Columb*). Lucrările sale i-au conferit o poziție particulară în teatrul european contemporan.

4 aprilie – 130 de ani de la nașterea dramaturgului francez **Henri Bataille** (m. 2 martie 1922), autor al unor piese cu o intrigă bine construită, desfășurând conflicte

pasionale în mediul monden *(Maman Colibri,* 1904; *Marşul nupţial,* 1905; *Scandalul,* 1909; *Făcliile,* 1912).

13 aprilie – 90 de ani de la moartea lui **Petre Liciu** (n. 19 martie 1871), unul dintre cei mai originali actori ai vremii. Atent la lecţia veriştilor, a ştiut să imprime personajelor sale pecetea unei profunde autenticităţi. Arta lui Liciu nu se năştea însă din combustia trăirilor spontane, ci dintr-o abordare cerebrală, dintr-o construcţie minuţioasă, inteligentă, nuanţată a rolului. Actor de compoziţie prin excelenţă, a întruchipat memorabil, pe scena Teatrului Naţional, o serie de „caractere" tragice şi comice: Ştefăniţă-Vodă în *Viforul,* Hlestakov în *Revizorul,* Tokeramo în *Taifun* de M. Lengyel, Isidore Lechat în *Banii* de Octave Mirbeau.

MAI

10 mai – 20 de ani de la moartea dramaturgului, prozatorului, regizorului şi pictorului german **Peter Weiss** (n. 18 noiembrie 1916). A scris romane de un realism obiectiv, cu elemente absurde şi suprarealiste şi formă autobiografică, în care este dezvăluită o lume incoerentă, alienată: *Umbra trupului vizitiului* (1960), *Rămas bun de la părinţi* (1961), *Punct de fugă* (1962), *Convorbirea celor trei oameni în mers* (1963). Piesa parabolică *Urmărirea şi asasinarea lui Jean Paul Marat, reprezentată de o trupă de teatru a ospiciului din Charenton în regia domnului de Sade* (1964), de inspiraţie istorică, abordează tema conflictului dintre acţiunea revoluţionară având ca scop transformarea lumii şi nihilismul care se opune acţiunii, potenţând, cu mijloacele moderne sugerate de teatrul brechtian, lipsa de sens şi nebunia unei societăţi fără perspectivă.

12 mai – 80 de ani de la premiera absolută a dramei ***Suflete tari*** de Camil Petrescu, la Teatrul Naţional din Bucureşti, în regia lui Paul Gusty, avându-i ca interpreţi principali pe G. Ciprian (în rolul *Andrei Pietraru)* şi Maria Filotti (în rolul *Ioana Boiu).*

14 mai – Împlineşte 50 de ani regizoarea **Magdalena Klein.**

– 90 de ani de la moartea scriitorului suedez **August Strindberg** (n. 22 ianuarie 1849). Ducând o viaţă agitată, punctată de căutări ideologice, Strindberg este autorul unei opere vaste, de orientare naturalistă, apoi neoromantică şi preexpresionsită, ce cuprinde romane *(Camera roşie, Cei de pe insula Hemsö),* nuvele *(Căsătoriţi, Utopii în realitate),* pagini autobiografice *(Fiu de slujnică, Pledoaria unui nebun)* şi drame *(Tatăl, Domnişoara Iulia, Dansul morţii,* trilogia *Spre Damasc)* de acută observaţie psihologică.

– 210 ani de la moartea dramaturgului german **Iakob Michael Reinhold Lenz** (n. 12 ianuarie 1751), reprezentant al mişcării „Sturm und Drang". Teoretician al dramei lipsite de reguli (scrierea *Observaţii despre teatru,* 1774), precursor al formei libere, anticipând drama modernă, novator al tehnicii dramatice prin experimentarea unor mijloace scenice noi, Lenz a scris piese cu tematică socială şi atitudine antiaristocratică, pledând pentru libertatea pasiunilor (1774 – *Majordomul;* 1776 – *Soldaţii),* de un realism psihologic care frizează adesea grotescul. Opera sa mai cuprinde proză cu elemente autobiografice şi satiră literară.

29 mai – 80 de ani de la moartea actorului şi regizorului de teatru rus **Evgheni Bagrationovici Vahtangov** (n. 1 februarie 1883). Elev al lui Stanislavski, Vahtangov este autorul unor spectacole caracterizate prin jocul exuberant, plin de fantezie şi de vitalitate, al actorilor *(Prinţesa Turandot* de C. Gozzi).

Corina GUGU
Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"

INFO UNITER

CAMPANIA NAȚIONALĂ „ARTIȘTII PENTRU ARTIȘTI"
Noi pentru noi înșine
27 martie – ziua solidarității teatrale

✣ UNITER (Uniunea Teatrală din România) organizează pentru 27 martie 2000 – Ziua Mondială a Teatrului – campania națională **„Artiștii pentru artiști (Noi pentru noi înșine)",** care își propune:

- să lanseze această zi pentru publicul larg, în cadrul unei campanii naționale mediatice;
- fondurile obținute din vânzarea de bilete de la toate instituțiile teatrale din țară să fie donate, într-un cont special, pentru programul de sprijinire a artiștilor vârstnici, cu probleme, prin programul „Casa Artistului".

Campania națională „Artiștii pentru artiști – noi pentru noi înșine" este prima campanie națională pentru teatru. Există campanii naționale împotriva fumatului sau împotriva drogurilor; aceasta este o campanie națională pentru teatru, pentru spectacole, pentru artiști.

A fost aleasă ziua de 27 martie – Ziua Mondială a Teatrului – deoarece dorim ca această zi să devină, în România, Ziua solidarității teatrale.

Un eveniment care ne determină pe noi înșine să fim solidari cu cei mai vârstnici decât noi. E un gest de reverență necesar pentru creatorii care s-au dedicat vocației lor și pentru cariera acestora.

Campania națională „Artiștii pentru artiști" este și un semnal pe care dorim să-l adresăm publicului ca un model.

Campania națională „Artiștii pentru artiști - noi pentru noi înșine" se desfășoară pe două coordonate:

- campania mediatică;
- programarea spectacolelor la fiecare teatru din țară.

UNITER gestionează la nivel logistic organizarea și desfășurarea campaniei, precum și întreaga campanie promoțională.

Organizarea Campaniei este în desfășurare: avem acceptul autorităților locale tutelare (Primării și Consilii județene), am deschis contul special și suntem în corespondență cu fiecare teatru pentru programarea spectacolelor și rezolvarea tuturor problemelor.

Se vor edita materiale promoționale unice pentru toată țara, care vor purta același însemn și același mesaj: bilete unice, afișul, campania de presă.

✣ „Caragiale 2002/Caragiale în dialog"

Proiectul promoveaza valorile culturii românești în țară și în comunitățile românești de peste hotare prin prezentarea valorilor clasice ale culturii române într-o lectură dezinvoltă și atractivă. E o nouă formă de educație teatrală pentru generațiile tinere seduse de industria show-biz-ului, electronică și industria video.

Finanțarea proiectului este realizată prin Ministerul Culturii și Cultelor din Fondul Cultural Național și din surse atrase.

„Caragiale 2002/Caragiale în dialog" este un spectacol-*workshop*, un spectacol deschis spre participarea publicului pentru crearea unor posibile comunități locale artistice.

„Caragiale 2002/Caragiale în dialog" se doreşte a fi un demers care conectează realitatea creatoare a zilelor noastre la clasicitatea operei lui Caragiale.

Proiectul se adresează tinerilor incluşi la proiect, precum şi publicului care doreşte să participe la ateliere/*workshop*. Vor fi încurajaţi să participe în grupuri de lucru artiştii profesionişti care fac parte din echipă şi tineri din diversele comunităţi unde se prezintă spectacolul, selectaţi pentru workshop.

Relaţia dintre creatori, text şi public va genera posibilitatea derulării unor ateliere de lucru, variante ale spectacolului propus, care se vor adapta în funcţie de publicul consumator al actului cultural. Este o deschidere a teatrului către public, a tinerilor creatori către tinerii consumatori de produse culturale, a textelor lui Caragiale către realitatea românească şi realitatea diasporei, punând în valoare universalitatea frământărilor cotidiene.

Dialogul public – creator, cultura românească – cultură universală este, de altfel, vectorul acestui proiect.

✣ PROGRAME / PROIECTE UNITER / 2002
INFORMAŢII

1. Sunt în pregătire două spectacole, realizate în coproducţie:
   - SORRY, de Aleksandr Galin, coproducţie cu Teatrul „L.S. Bulandra" Bucureşti;
   - PRIN GAURA CHEII de Jo Orton, coproducţie cu Teatrul Mic Bucureşti.

2. În luna februarie, Ion Caramitru, Preşedinte UNITER a participat la:
   - conferinţa de la Belgrad (22 – 23 februarie 2002), organizată de Ministerul Culturii din Serbia şi Centrul de Studii pentru Dezvoltare Culturală; tema conferinţei: probleme-cheie în politicile culturale din ţările central-est europene în perioada de tranziţie.
   - Conferinţa de la Budapesta (14–17 februarie 2002), intitulată: **bigger ... better ... beautiful?,** cu tema: impactul lărgirii Uniunii Europene asupra oportunităţilor culturale din Europa.

3. Continuarea programelor de sprijin pentru artiştii seniori aflaţi în dificultate prin:
   - organizarea campaniei naţionale *„Artiştii pentru artişti - noi pentru noi înşine";*
   - demersuri la Ministerul Culturii şi Cultelor, prin ANUC, pentru rezolvarea situaţiei caselor de odihnă şi creaţie de la Sinaia;
   - continuarea serviciilor asigurate de grupul de asistenţă socială a programului „Casa Artiştilor";
   - semnarea contractului de asociere cu investitorul german pentru construcţia Casei Artiştilor.

4. Se desfăşoară pregătirile pentru ***Gala Premiilor UNITER***, care are loc în data de ***8 aprilie 2002***, la sala mare a Teatrului Naţional „I.L. Caragiale" Bucureşti, precum şi pentru concursul ***„Cea mai bună piesă românească a anului".***

5. Continuarea programului de sprijin pentru tinerii artişti prin derularea următoarelor proiecte:
   - CARAGIALE 2000 / CARAGIALE ÎN DIALOG
   - „Voci Tinere", organizat împreună cu Radiodifuziunea Română, Redacţia Literatură, Artă, Ştiinţă;
   - Întâlnirile de la Bussang;
   - Programul Map
   - În continuare, UNITER pune la dispoziţia solicitanţilor spaţiile sale pentru repetiţii, oferă sprijin financiar pentru proiectele depuse de către companiile independente;

de asemenea, a sprijinit Centrul Cultural European prin identificarea partenerilor financiari pentru reprezentațiile cu spectacolul ***Made in Romania.***

6. UNITER a încheiat un Protocol de colaborare cu Asociația FABRICAT ÎN ROMÂNIA. Cele două uniuni neguvernamentale au același obiectiv: promovarea „produselor" românești.

✣ ALTE ACTIVITĂȚI

1. Aniversări – actorul ION HENTER
2. Saloanele UNITER –
   - 24 ianuarie – tema „România"
     - Participare excepțională a următorilor: prof. univ. dr. Răzvan Ungureanu, istoric; Cristina Struțeanu, etnograf; comandor de marină (r) Nicolae Mijiciov, scriitorii Dan Tărchilă, Lena și George Stanca.
     - Expoziție de artă plastică cu lucrări semnate: Titina Comșa, Mihaela Kvasuleschi și Eugenia Bassa-Crâșmaru.
   - 25 februarie – tema *„Seară de teatru"*
     - participare excepțională a actriței *Florina Cercel* cu un colaj de texte Caragiale;
     - participarea excepțională a regizorului *Cornel Todea* și a echipei de actori a Tetrului Ion Creangă – cu momente remarcabile din spectacolul **„Voi scandal cu orice preț...."** după I.L.Caragiale, scenariu N.Gârmacea
3. Sprijin producții companii independente
   - Spectacol INIMITABILII – regia Teodora Herghelegiu
   - Spectacolul ÎNGERUL ELECTRIC – regia Radu Apostol
4. Sprijin financiar Revista **„Teatrul azi".**

*
* *

UNITER - Uniunea Teatrală din România, împreună cu Centrul Cultural European au produs spectacolul **Made in Romania.**

- scenariul și regia: Dan Puric
- costume: Irina Solomon
- în distribuție: trupa de tineri artiști ai companiei Passe-Partout D.P.

Made in Romania este un spectacol de dans, pantomimă, muzică, step.

O succesiune de povești muzicale și dansante într-o eliberare de ritm și poezie; pastișe după celebre secvențe care au intrat în memoria colectivă: Stan și Bran, valsul vienez, dansurile populare românești etc.

Spectacolul încearcă să propună o modalitate modernă de spectacol.

Made in România nu e numai un spectacol de teatru; e și un show muzical autohton. Premiera spectacolului a avut loc în cadrul Festivalului Național de Teatru, ediția 2001. În același an, spectacolul a participat la Festivalul de la Menden (Germania), iar în anul 2002 este invitat la Festivalul de la Salonic, Festivalul de Teatru de la Ulm și Festivalul de la Grenoble.

Proiectul **Itinerarii și Spectacole** inițiat de UNITER își propune să prezinte comunităților din marile orașe din țară spectacole produse în București, cu intenția de a crea evenimente culturale.

În luna decembrie 2001 spectacolul a avut reprezentații la Târgu Mureș și Sfântu Gheorghe, urmate, în luna februarie 2002 , de reprezentațiile de la Craiova și Târgu Jiu.

✣ VOCI TINERE

În colaborare cu Societatea Română de Radiodifuziune – Redacția Literatură, Artă, Știință, UNITER organizează, în anul 2002, proiectul „Voci tinere" la Radiodifuziunea Română!

Radiodifuziunea Română intenționează să promoveze emisiuni dinamice, propuse de tinerii colaboratori pentru un public tânăr.

UNITER promovează tinerii artiști, oferindu-le posibilitatea lansării pe postul național de radio.

Tema selecției pentru tinerii actori: opera lui I.L.Caragiale

Proiectul este în derulare.

Au fost lansate candidaturile, sunt înscriși un număr de 30 de tineri actori, care urmează să se pregătească pentru jurizare.

„Premiul" proiectului: contracte de colaborare pentru tinerii selectați la Radiodifuziunea Română.

✣ ÎNTÂLNIRILE DE LA BUSSANG

Proiectul se înscrie în programul de reactualizare a itinerariilor religioase ale Evului Mediu, program intitulat „Itinerariile consiliului Europei", prin care se propun traseee laice.

Obiectivul declarat al acestui schim cultural este conștientizarea rolului formator al teatrului ca mijloc fundamental de educare pentru o societate democratică și pentru viitoarea cetățenie europeană.

Programul derulat la Bussang implică prezentarea unui spectacol de către fiecare grup de actori participanți, prezența la dezbateri pe tema creației teatrale și la atelierele profesionale.

Finalul participării la ateliere înseamnă un spectacol comun.

Proiectul propune o temă de reflecție anuală pentru tinerii actori.

UNITER participă la Întâlnirile de la Bussang din anul 1999.

Pentru anul 2002 a fost anunțată deschiderea perioadei de înscriere pentru selecția grupului de tineri actori (minimum patru, maximum șapte) care va participa la „Întâlnirile de la Bussang".

Dosarele se depun la sediul UNITER până în data de 28 februarie 2002.

✣ PROGRAMUL MAP

Tineri creatori și noi forme de expresie artistică

Continuare a programului Pepiniere europene pentru tineri artiști, desfășurat în perioada 1990–2000.

MAP se adresează artiștilor cu vârste cuprinse între 20–35 de ani și are ca obiectiv susținerea acestora la început de carieră.

Asociat unei structuri profesionale, unui oraș și unui coordonator, artistul poate participa la o rezidență de 1–9 luni.

Programul se derulează în perioada 2001–2004 și cuprinde următoarele etape:

a. *Programul de mobilitate a tinerilor creatori (aprilie 2002 – martie 2003)*
Care lansează parcursul european al tinerilor creatori pentru promovarea noilor forme de expresie artistică.

b. *Forumul European al tinerilor creatori (mai 2003, Graz, Austria – capitala europeană în 2003)*
Este locul de întâlnire al tinerilor laureați ai programului MAP, se evaluează rezidențele artistice și se evaluează reacția publicului la noile propuneri artistice ale tinerilor creatori.

c. *Observatorul noilor expresii artistice (iulie 2001 – mai 2004)*
Analiza, pe întreg parcursul desfășurării programului, a relațiilor dintre tinerii artiști, identificarea formelor de expresie artistică, montarea unei rețele permanente între creatori pentru proiecte derulate în comun, schimburi de informații, ateliere de creație etc.

d. *Agenția Europeană a Tinerilor Creatori (ianuarie 2002 – iunie 2004)*
Reprezentată de corerspondentul național al programului pentru asistarea tinerilor, acordarea sprijinului logistic necesar și facilitarea continuării parcursului european al tinerilor laureați ai programului.

Directorii teatrelor sunt rugați să pună la avizier aceste informații care privesc întreaga noastră breaslă.

Revistsa TEATRUL AZI

a publicat ca supliment în seria

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC:

La vorbă cu VLAD MUGUR

Ursit scenei: MIHAI POPESCU

El, vizionarul: AURELIU MANEA

Un personaj tainic: ELIZA PETRĂCHESCU

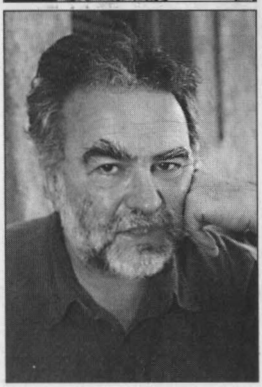
Cavaler fără iluzii: PETRE SAVA BĂLEANU

Volumele pot fi procurate în teatre, holul Teatrului NOTTARA, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăriile NOI și CĂRTUREȘTI ș.a., precum și prin numărul de telefon al redacției (666 34 52)

Coperta I: *Tamara BUCUCEANU BOTEZ* în „Așteptând la Arlechin"
Foto: Florin Biolan

Coperta II: *Ion CARAMITRU* la 60 de ani
Foto: Florin Biolan

Coperta III: *Ion Caramitru, Mariana Buruiană, Ileana Predescu și Constantin Florescu* în minunatul „Hamlet"
Foto: Florin Biolan



Coperta IV: *GEORGE BANU premiat Cavaler al Meritului Național francez*

SUMAR

1 Gala UNITER 2002

5 Anul CARAGIALE

12 Valeriu Moisescu la 70 de ani

30 Întâlnire cu Toma CARAGIU

33 Marioara Voiculescu

35 Aurel Ion Maican văzut de Ionel Teodoreanu și Sandu Teleajen

41 Interviu: Coca Bloos

47 Spectacole

95 Noi, în lume

103 Din lume

104 Vești

105 Cartea de teatru

111 Calendar teatral

114 Info UNITER

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 3–4–5/2002
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4
Tel./Fax: 666 34 52

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Delia VOICU
Irina IONESCU
Ioana ICHIM ANGHEL
Viorica-Rozalia MATEI

Revistă editată cu sprijinul Ministerului Culturii și Cultelor și UNITER

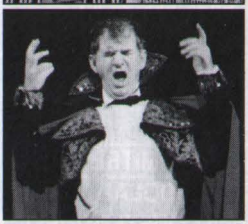
Tehnoredactare computerizată:
Florentina RĂDULESCU

Procesare imagine:
Daniel DULGHERU

Tipar:
Compania Națională a Imprimeriilor „CORESI" S.A. București
ROMÂNIA
Sistemul calității certificat SR EN ISO 9001

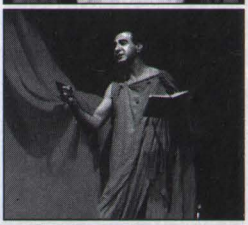
1 Dan PURIC și Mircea ALBULESCU în ***O scrisoare pierdută*** Teatrul Național „I.L. Caragiale"

Foto: Florin Biolan



2 Florin ZAMFIRESCU în ***O scrisoare pierdută*** Teatrul Național „I.L. Caragiale"

Foto: Florin Biolan



3 Răzvan VASILESCU în ***Libertinul*** de E.E. Schmitt, Teatrul „Bulandra"

4/5 Scenă din ***Amanții însângerați*** de Chikamatsu Monzaemon, Teatrul Național „I.L. Caragiale"

Foto: Florin Biolan

6 George IVAȘCU în ***Mireasa mută*** de Ben Jonson, Teatrul de Comedie

7 Cornel VULPE și Mihai BISERICANU în ***Mireasa mută*** de Ben Jonson, Teatrul de Comedie

8 Scenă din ***Poate Eleonora...*** de Gellu Naum, Theatrum Mundi

Imagini din spectacolele puse în scenă de

ALEXANDRU TOCILESCU

Albumul color al revistei

TEATRUL azi

ISBN 1220-1676